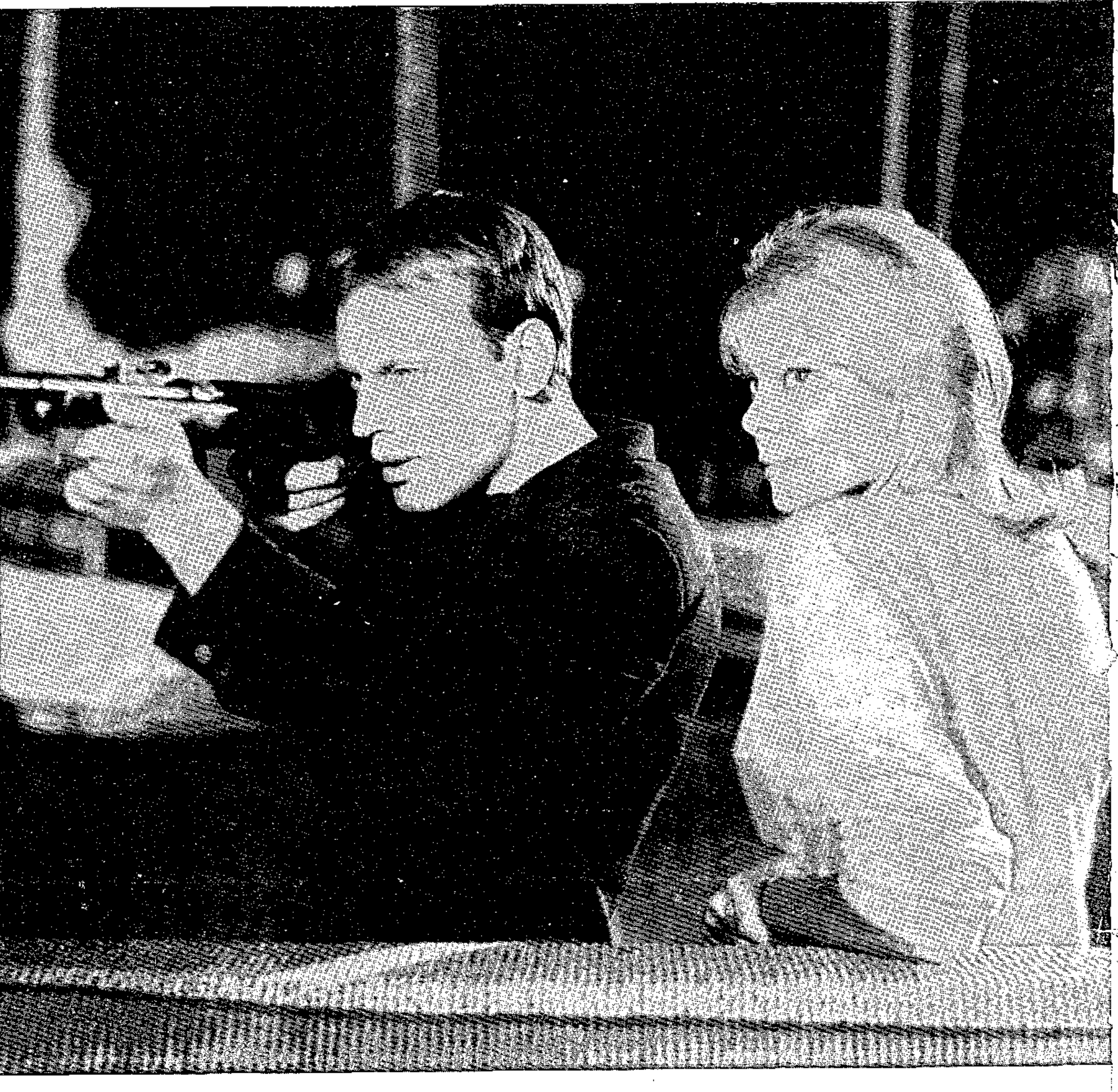
CAHIERS DU CINÉMA



117 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • MARS 1961 ★ 117



Françoise Prévost et Christian Marquand sont, avec Jean Seberg, les interprètes du film de François Moreuil, LA RECREATION, d'après une nouvelle de Françoise Sagan. Distribution : Columbia.

NOTRE COUVERTURE



Françoise Brion et Jean-Louis Trintignant dans **LE CŒUR BATTANT**, de Jacques Doniol-Valcroze **(Marceau-Cocinor)**.

Ne manquez pas de prendre page 46

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

MARS 1961 TOME XX — No 117

SOMMAIRE

Les Films

*

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.
146, Champs-Elysées, Paris (8e). - Elysées 05-38

UN CINÉASTE SOVIÉTIQUE EN SORBONNE

par S. M. Eisenstein

Pages d'une vie, *dont voici deux chapitres, a été écrit par Eisenstein en 1946, après une grave crise cardiaque, et vient d'être publié pour la première fois par la* revue Znamia.

***

... Il est admis que les Mémoires soient posthumes, qu'on les publie, une fois leur auteur mort, pour ne pas froisser, ni vexer, etc.

Et si ce n'est pas l'auteur qui disparaît, mais les pans de vie et d'histoire dont il fut le contemporain ?

Dans ce cas, il devient loisible d'écrire, de son vivant, des Mémoires d'outre-tombe.

Ce que je ferai ici.

En évoquant l'Europe qui n'est plus, et l'auteur qui l'a vécue.

***

1930. Paris, mi-février.

J'ai été faire des conférences à Londres. En Belgique, j'ai parlé devant des ouvriers. Dans un célèbre faubourg de Liège : Seraing-la-Rouge. La « Rouge », c'est tout dire !

Me dérobant à d'excessives curiosités policières, je quitte la patrie de Till Eulenspiegel un peu plus vite que prévu.

Ce qui m'empêche d'aller faire un tour à Ostende, pour déférer à l'aimable invitation du vieux James Ensor. Je le déplore : j'aime le grotesque de ses eaux-fortes où les hommes s'entrelacent aux squelettes en fantastiques arabesques, et qui continuent, au seuil du vingtième siècle, la tradition du bizarre illustrée par les vieux maîtres flamands à la Jérôme Bosch.

En Hollande aussi, je me produis en public.

Là, quelques petits événements...



L'année précédente, Eisenstein (second à gauche sur le rebord de la terrasse) assistait, en compagnie de Jean George Auriol et de Léon Moussinac, au congrès de La Sarraz (Suisse). Une autre photographie des congressistes a été publiée dans notre numéro 11, accompagnée d'une légende détaillée.

Depuis mon enfance, j'associe la Hollande avec les images du cacao Van Houten, des bonnets pointus et, comme de juste, les sabots gigantesques.

D'où première question, en descendant de wagon, à Rotterdam, où je dois faire ma première conférence :

— Où sont passés les sabots ?

Le lendemain, tous les journaux publient en gros titres :

« *Eisenstein demande où sont passés les sabots ?* » (en néerlandais : « *klompen* »).

A La Haye, le taxi qui nous conduit au musée Van Gogh manque écraser une dame : ni plus ni moins que la reine Wilhelmine. En ces temps idylliques, Sa Majesté, qui pourtant n'était plus toute jeune, déambulait à pied dans les rues de sa capitale, comme une simple mortelle.

A la dernière seconde, un coup de volant évite l'obstacle.

Nous nous régalons de couleurs devant la collection des Van Gogh, la plus belle au monde. Le prodigieux dessin des *Moissonneuses* y voisine, à la place d'honneur, avec le feu d'artifice du célèbre *Facteur* à la barbe orange. Des flots de chromes, d'ocres et d'ors brunâtres y serpentent vers les pointes de la barbe en V, dans un déchaînement comparable à celui des torrents de bleu de nuit et de vert empire qui zigzaguent dans les spirales tirebouchonnantes des *Cyprès*.

Mais ce n'est pas le véritable événement.

A Amsterdam, un des journaux qui m'accueillent avec amitié publie l'article d'un pasteur.

Cet ecclésiastique a parlé avec beaucoup de chaleur du cinéma soviétique et de l'extraordinaire diffusion qu'il assure aux idées humanitaires. Le lendemain, une folle tempête s'abat sur le pauvre saint homme. Un quotidien donne le la en ces termes : *« Nous n'avons jamais douté que les bolcheviks puissent faire alliance avec le Diable. Mais qu'une soutane les abrite sous ses pans, c'est trop ! »*

Cela ne fait pourtant pas trop de bruit ni d'étincelles, sauf dans la biographie du malchanceux pasteur.

***

Ensuite, me revoici à Paris, ce Paris où la coupe des impressions déborde. Des événements ? Pas encore !

Les pourparlers traînent avec l'Amérique.

Je traverse en trombe les réjouissances de la nouvelle Babylone et parcours avec ferveur les pèlerinages touristiques. Le Chemin des Dames... Les champs de bataille de Verdun... Le musée de Cluny, que certains visitent uniquement pour contempler les ferrures de la ceinture de chasteté. Le musée Carnavalet, consacré à l'histoire de Paris.

Finalement, comme on m'en supplie, j'accepte de faire une conférence en Sorbonne.

Rien d'extraordinaire : *une causerie sur le cinéma soviétique, suivie de la* projection d'un film *(l'Ancien et le Nouveau* [1]), le tout sous le patronage de la section des « Recherches sociales ».

Dans l'amphithéâtre Richelieu. Pour mille Messieurs-Dames.

La censure n'a pas encore accordé de visa au film.

Mais sa projection dans une telle enceinte est censée privée. L'exterritoriale Sorbonne se passe de la bénédiction des censeurs.

Aux pieds du Cardinal trônant, on installe un appareil de projection.

Heureusement que *la séance n'a pas besoin de visa ! Dans* l'atmosphère d'anti-soviétisme qui règne alors à Paris, jamais la censure ne laisserait présenter le film.

On vient tout juste d'interdire une de nos bandes d'actualités. Je ne sais plus quel défilé d'athlètes. Motif : ils souriaient. A croire que les choses n'iraient pas si mal en U.R.S.S.... Propagande ! Bouclez-moi ça !

Pour la vigilance civique, elle se pose un peu là, la censure française !

A Londres, c'est un peu différent. Du reste, j'en viens. Le premier censeur est aveugle ; ce doit être pour les films muets. Le second est sourd ; sans doute pour les films parlants. Quant au troisième — du moins pendant mon séjour — il était mort.

Cela n'empêche pas nos films de ne jamais passer sur les écrans à Londres, bien que la censure n'y soit pas considérée comme institution officielle.

A Paris, par bonheur, il se trouve encore d'imprenables citadelles pour la liberté du spectacle...

Les invitations en carton azuré s'égaillent dans la capitale.

Il paraît qu'on attend cette soirée avec impatience.

Mais un louche individu glisse, d'une main traîtresse, un des cartons bleu-pâle sur certain bureau.

---

(1) Titre primitif de **La Ligne générale.**

GROUPE D'ÉTUDES PHILOSOPHIQUES ET SCIENTIFIQUES
POUR L'EXAMEN DES TENDANCES NOUVELLES
(fondé en 1922)
SORBONNE : 46, rue Saint-Jacques (Ve)

SECTION CINEMATOGRAPHIQUE

Le Groupe d'Etudes Philosophiques et Scientifiques pour l'Examen des Tendances Nouvelles a l'honneur d'inviter (*) M. ....

à la Conférence de M. S. M. EISENSTEIN

LES PRINCIPES DU NOUVEAU FILM RUSSE

(avec projection du dernier film de l'auteur)

Le **Lundi 17 février 1930**, à 21 heures.
Amphithéâtre Descartes, 17, rue de la Sorbonne.

(*) CETTE INVITATION, STRICTEMENT PERSONNELLE, DEVRA ETRE PRESENTEE A L'ENTREE, PORTANT LE NOM DU TITULAIRE

Programme des Réunions suivantes : 27 fév. 21 h. Amph. Michelet. **Philosophie de la contraction musculaire** par M. Ch. LAVILLE. — 3 mars 21 h. Amph. Descartes. **XXe Concert de Musique Moderne**, avec concours de M. A. Honegger. — 6 mars. 21 h. Amph. Michelet. **Les mécanismes psychologiques chez le polyglotte : applications pratiques** par M. Eugène Bendel.

N. B. — L'inscription comme auditeur (25 fr.) donne droit d'assister à toutes les manifestations du Groupe d'Etudes pendant l'année scolaire (conférences, concerts, auditions, projections, etc.) Des cartes sont envoyées. Pour s'inscrire demander une feuille d'adhésion, 10, rue Saint-Jacques, Ve.

Fac-similé du carton d'invitation.

Le bureau de M. Chiappe, l'illustre Préfet de police.

Tant pis ! Nous n'avons pas d'objections à ce que M. Chiappe soit dans le public. Nous luisons pour tout le monde, comme le soleil. Pour les bons comme pour les méchants.

Mais le coup est beaucoup moins innocent qu'il n'en a l'air.

J'arrive une demi-heure à l'avance. Dans l'interminable corridor de la Sorbonne, je rencontre Moussinac et le docteur Allendy, lequel doit présider la séance. Un brouhaha roule en tonnerre dans l'amphithéâtre à côté.

On se bouscule aux portes. A l'entrée de la Sorbonne, on s'écrase.

Pas tellement pour ma personne, bien sûr, mais parce que dans le Paris d'alors qui n'est guère porté vers Moscou, on va entendre la voix d'un Moscovite frais débarqué.

Hélas... Allendy et Moussinac sont blêmes. Il paraît que, déposé sur le bureau du Préfet de police, l'innocent carton bleu cesse d'être une gracieuse invitation à honorer de sa présence la projection du film.

Avoir invité ce haut fonctionnaire métamorphose une soirée privée en séance publique. Or, pour une projection publique, il faut le visa de la censure. *L'Ancien et le Nouveau* n'a pas de visa...

La Police vient tout juste d'avertir que la projection est interdite.

On m'entrouvre une porte de côté. Je risque un clin d'œil dans l'entrebâillement. Le public s'installe. Beaucoup de places sont déjà occupées.

Richelieu dans son fauteuil domine l'amphithéâtre. A ses pieds, l'appareil de projection. Tout contre l'appareil, un agent en tenue — la pèlerine traditionnelle et les gants blancs — debout, cramponné d'une main fébrile à une branche du trépied.

— Quel outrage ! Un flic en Sorbonne ! Ça ne s'était pas vu depuis Napoléon III.

Ledit flic est arrivé, porteur de l'avis d'interdiction. Il a mission d'empêcher qu'on projette le film.

— Merde ! (Je me suis si bien fait au français, que je jure directement dans cette langue.) Qu'estce qu'on décide ? Rentrer chez soi ?

— Ah ! non !

Moussinac et Allendy m'adjurent de rester.

L'allocution que j'ai préparée, une simple introduction, doit durer vingt minutes. Je ne peux quand même pas casser les pieds aux gens pendant toute une soirée !

Derrière la cloison, un coup de canon, quelque chose dans le genre d'un énorme bouchon vomi par une bouteille de champagne gigantesque.

C'est la foule qui se rue. Elle a fait sauter les barrages et déferle dans l'amphithéâtre.

Regards suppliants des organisateurs : on ne peut quand même pas annuler la soirée.

Nous nous concertons en hâte.

Projeter le film ? Malgré l'interdiction ?

La police, sans doute, n'attend que ça.

L'agent essayera d'empêcher la projection. Il y a des chances que ça lui vaille quelques horions de la part des spectateurs les plus fervents. Mais d'autres agents jailliront de leur boîte.

Un jeune du service d'ordre accourt, pâle comme un linge :

— Des détachements de police viennent de prendre position dans la cour de la Sorbonne...

— Quel outrage ! Quel outrage !

— Vous voyez : ça peut faire du vilain.

— Une bagarre avec la police...

— Il y a beaucoup de camarades dans le public...

— La police sera charmée de piquer des communistes dans une rixe...

Nouveau coup de canon : la foule vient de crever le barrage rétabli à grand-peine.

Plus une place dans les allées entre les tables. On s'est assis sur les gradins. Des regards éberlués contemplent le flic. Le bourdonnement d'une ruche colossale.

Il faudrait quand même trouver une solution.

Pour mille places, il y a trois mille personnes.

Un autre jeune du service d'ordre apporte une nouvelle encore plus inquiétante :

— Il y a des Camelots du Roy dans la salle ! Beaucoup ! Ça promet un drôle de chahut.

Nous prenons une décision-éclair.

Je ne pourrai pas faire durer mon topo plus de quarante minutes. Ensuite... A Dieu vat ! Je proposerai au public qu'on joue aux petits jeux. On posera des questions et je répondrai, si le Seigneur m'inspire !



Eisenstein et Tissé, pendant le tournage de *La Ligne générale*.

Trépignements d'impatience dans l'amphithéâtre chauffé à bloc.

Je plonge, la tête la première, comme dans une mer en furie.

Mais le rugissement qui monte de la salle couvrirait celui de n'importe quel Atlantique, lorsque le docteur Allendy annonce que le Préfet de police a interdit la projection du film. Vingt fois, le malheureux agent vire du rouge pivoine au blanc de céruse.

On imaginerait difficilement ambiance plus exquise.



Pour la conférence elle-même, inutile d'entrer ici dans les détails.

Après les généralités (principes idéologiques et caractères propres au cinéma soviétique), j'expose la théorie chère à mon cœur du cinéma « intellectuel », le cinéma « des concepts », mon dada de l'époque.

On trouve tout cela expliqué à fond dans la littérature spécialisée.

La théorie des « harmoniques » affectives et intellectuelles, ainsi que le schéma thèse = image, puis image = concept et ainsi de suite, a suffisamment fourni matière, et pendant des années, à méditations, discussions, polémiques, et mises au point d'une méthode.

Au passage, j'égratigne un peu le surréalisme, tout jeune encore, même à Paris. Si cela peut s'appeler égratignure que de dire aux surréalistes qu'ils font exactement le contraire de ce qu'il faudrait...

Le plus intéressant, bien sûr, c'est le côté « théâtre » de la soirée. Comme de juste, elle n'a jamais été décrite sous cet angle dans mes articles d'esthétique.

Premier point : j'ai horreur de parler en public. Ça me paralyse.

Par chance, il y a l'haleine brûlante de cet auditoire survolté par la colère. Et le trac qui me pétrifie fond comme la neige au soleil.

On se sent soudain emporté par une vague d'indignation vraie.

Vous voilà au cœur de la pensée française, de la France de Descartes et de Voltaire, de la France des Droits de l'Homme et de la Commune, de la France qui s'est battue pour la liberté pendant des siècles.

Et cela au moment où un flic ose s'asseoir (parce qu'il vient juste de s'asseoir, le salaud !) tout contre le trépied, sous la statue du Cardinal !

Il y a autre chose, encore.

Il y a que Paris m'environne.

Ce Paris dont une poignée de gouvernants a le front d'ignorer l'Union soviétique, *en dépit des relations diplomatiques rétablies. Ce Paris obnubilé par la réaction,* qui ose tourner le dos au pays qui a recueilli des mains de la France le flambeau de la Liberté, et pris le relais dans la course vers l'horizon sans bornes.

Je suis au cœur de ce Paris, dont les pierres millénaires semblent une invocation à ce qu'il y a de meilleur en l'Homme. Et, en même temps, au fort d'une réaction déchaînée, qui permet à l'obscurantisme de noyer sous ses flots sinistres la moindre manifestation de liberté !

(Que la cour de la Sorbonne soit truffée de policiers, les organisateurs de la soirée le savent, du reste !)

C'est dans cette ambiance, à ce moment, avec, devant moi, une foule, des milliers d'hommes bouillonnant de colère, que j'ai la parole, le droit de dire mon mot.

Si j'étais un émotif, si j'étais fait comme Dovjenko ou comme Poudovkine, je soulagerais mon cœur par un discours de réunion publique. Je trouverais des tirades à la Calvin ou à la Savonarole pour secouer les antiques murailles de la Sorbonne.

Mais, en dépit de ma correcte apparence, je demeure, jusqu'à aujourd'hui, moins enclin aux foudres de l'Aigle de Meaux ou au clairon de Gambetta, que disciple d'Henri Rochefort, voire, pour ne rien cacher, de Gavroche.

Aussi, n'est-ce point en lâchant la bride au tonnerre, mais à la rigolade, que j'affronte le Goliath de la réaction, mon adversaire. Surtout, après la conférence proprement dite, quand j'en arrive au petit jeu des questions et des réponses.

J'ai bien choisi mon arme. Le lendemain, *Le Matin*, à moins que ce ne soit un autre quotidien du même genre, titrera : « *Le couteau entre les dents, les bolcheviks sont moins à craindre que le rire aux lèvres !* »

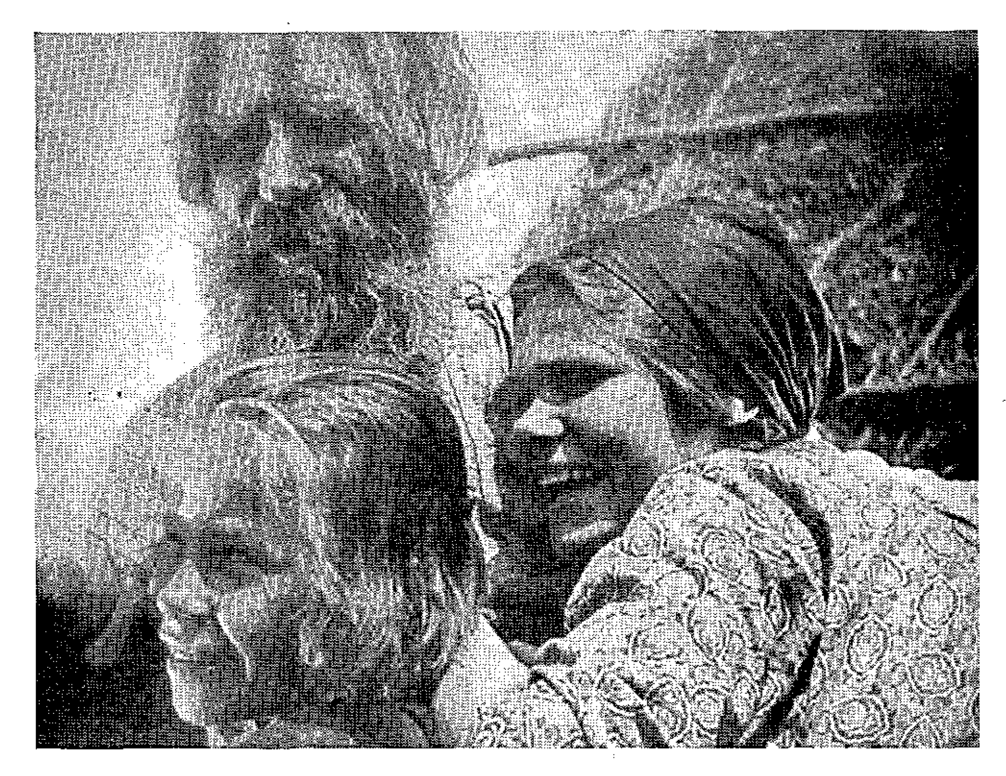
Et rien qui prête le flanc à une intervention de la police. Pourquoi, Seigneur, interviendrait-elle ? Parce que plusieurs milliers de spectateurs s'amusent comme des petits fous ? C'est bien simple : tout les fait rire.

Je ne me rappelle plus ce que je réponds aux questions les plus innocentes, les plus anodines : ça part tout seul.

Au fond, c'est la première fois de ma vie que je dois amuser le parterre et trouver la réplique instantanée.

Faut-il éclaircir ma théorie ?

J'y vais d'une boutade.



La Ligne générale.

On demande un renseignement ?

Vlan ! Une ruade dans les côtes de la censure.

Encore un mot pour rire...

Nouvelle mise au point ?...

Pan !... C'est sur les orteils du Quai d'Orsay.

Et vlan ! vlan ! vlan ! pour la Préfecture de police.

L'auditoire se tord. Le premier ahurissement passé, le voilà séduit : un étranger frais débarqué (et d'un pays qui passe, Dieu sait pourquoi, pour parfaitement hermétique à l'humour, d'un sérieux à mourir : la censure, je l'ai déjà dit, a interdit nos actualités pour cause de sourire) ne s'avise-t-il pas de faire une conférence drôle ? Et sans même recourir au français livresque, au style académique, à la langue des dictionnaires, en puisant crânement dans le parler parisien, voire, tout bonnement, dans l'argot ?

C'est aussi surprenant dans la bouche de l'orateur que dans l'enceinte où il prononce sa harangue.

Je dois à mes promenades faubouriennes un vocabulaire de choix.

Sans compter que, de temps en temps, je trébuche sur les mots !

A Paris, en pareil cas, on s'en tire par un procédé infaillible. Si vous ne trouvez pas le substantif exact, inutile de vous inquiéter : vous dites « *chose* » ou bien

« *machin* » (ça fait encore plus civilisé), avec un geste explicatif, au besoin une phrase d'éclaircissement.

Il faut voir la joie avec laquelle, dans le public, on me souffle à qui mieux mieux le vocable récalcitrant, quand je dois marquer une pause après chaque « *machin* » et chaque « *chose* ».

Je puis bien l'avouer aujourd'hui : le jeu me plaît tellement que je glisse dans les phrases des « *machins* » et des « *choses* », lors même que le besoin ne s'en fait pas sentir.

C'est, je crois, Mrs Constance O'Rourke qui, dans son livre sur l'*Humour américain*, a développé pour la première fois l'idée que le rire représente le moyen le plus sûr de donner à la foule une âme collective.

Les heures que j'ai passées en Sorbonne illustrent brillamment cette thèse.

Où est passée la bande de Camelots du Roy qui devait faire de l'opposition ?

Ils sont pourtant toujours là : j'aperçois, çà et là, les taches sombres de leurs bérets.

Et où est passée la bande, encore plus redoutable, des Russes blancs qui comptaient jouir d'un bon chahut ?

Le tonnerre des rires à l'unisson donne vraiment à croire que ce n'est pas au royaume de Dieu seulement qu' « *il n'y a plus ni Juifs ni Grecs* ».

Comment, du reste, garder son sérieux, lorsque, d'une vénérable chaire de la Sorbonne, un conférencier, somme toute officiel, réplique, à une question provocatrice qu'on lui adresse de la salle, en recourant à la notion de « *pucelage* » ?

C'est parce que quelqu'un m'a demandé : « Le conférencier dit-il tout à fait vrai, lorsqu'il prétend que les critiques des salles ouvrières sont si utiles aux cinéastes ? »

A quoi je réponds qu'il existe deux types de critiques utiles : la réaction de classe directe, la critique du public ouvrier, pour qui nous travaillons ; et la critique des connaisseurs, des gens du métier. Ce qui nous intéresse le moins, c'est la critique entre deux chaises, celle des gens qui ne se sont pas élevés au rang de connaisseurs, mais qui sont devenus incapables de réactions directes, parce qu'ils ont « perdu leur pucelage ».

Imprimé, le mot manque peut-être de sel. Mais, devant un public électrisé de rigolade, face à Richelieu trônant sur son socle et au flic qui transpire près de l'appareil de projection, quand on sait que le bâtiment est cerné par la police, ça part comme une fusée.

Tout comme la dernière réponse à l'ultime question :

— Est-ce vrai qu'en U.R.S.S. le rire est mort ?

Je réponds par un éclat de rire.

J'avais de fameuses dents, en ce temps-là : bien blanches et solidement plantées.

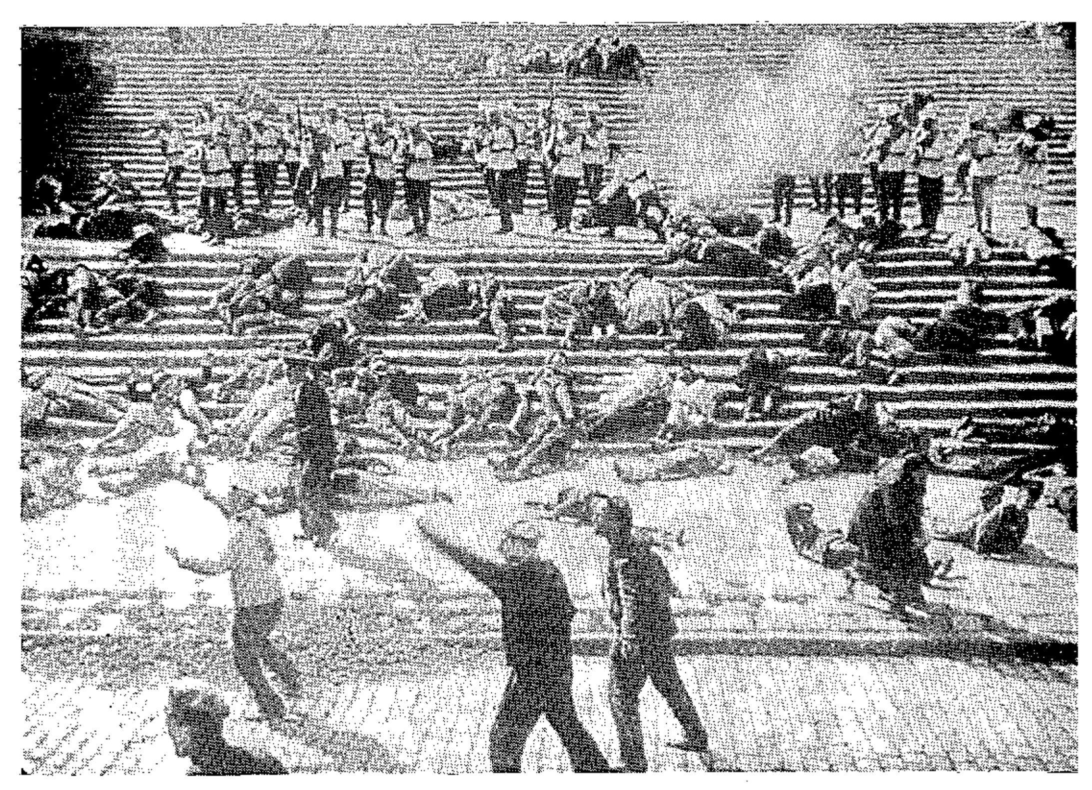
Rien de plus convaincant, au reste, que ce rire parti du cœur, en écho à une hypothèse idiote...

***

Nous quittons le champ de bataille.

Traversée de la cour de la Sorbonne, plongée dans une demi-obscurité.

Les agents, qu'on a dérangés pour rien, n'ont vraiment pas l'air content.



Le Cuirassé Potemkine.

Il paraît qu'à un certain moment on a identifié, parmi eux, la silhouette de M. le Préfet de police.

C'est sans doute exact.

Nous faisons le tour de la Sorbonne par les petites rues.

Ni morts, ni blessés en vue. Pourtant, c'est certain qu'il a fallu « employer la force » pour décourager d'entrer une foule toujours grossissante.

Nous passons devant des portes cochères...

Incroyable !

Dans les cours comme dans les ruelles, des cars de police stationnent.

A croire qu'ils s'attendaient à une bataille rangée ?

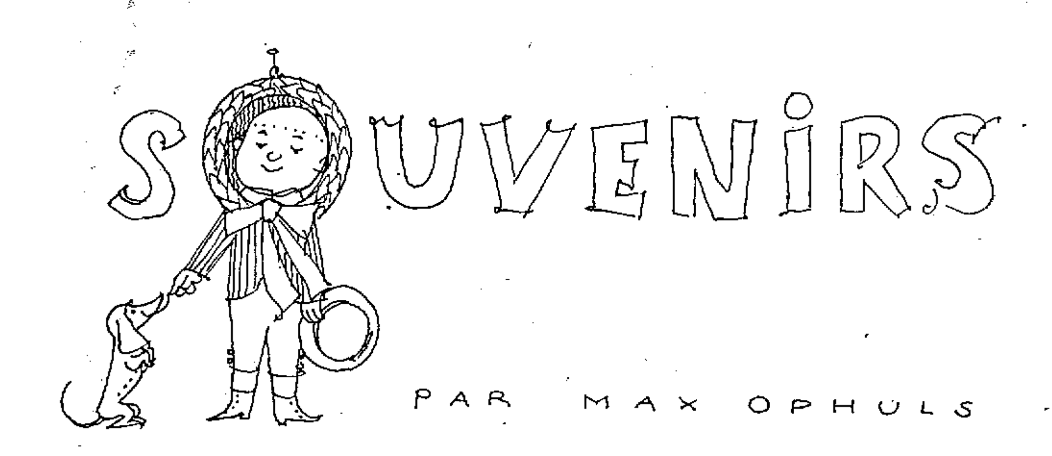
Nous finissons la soirée dans un cabaret baptisé « Le Bateau Ivre ». En souvenir du poème de Rimbaud.

En dehors, ça ressemble en effet à un bateau. Quant à l'ivresse, les clients s'en chargent.

Ensuite, nous allons pacifiquement nous coucher.

Sergeï Mikhaïlovitch EISENSTEIN.

(Traduit du russe par Jean Cathala.)



Nous sommes heureux d'annoncer à nos lecteurs que nous commençons sous ce titre la publication en feuilleton de larges extraits du livre de Max Ophuls : SPIEL IM DASEIN. *L'original allemand de cet ouvrage, qui n'a pas encore été publié en France, est édité par Henry Goverts, Stuttgart.*

***

Je suis né le 6 mai 1902. Vous me direz que cela ne me rajeunit pas : eh bien, moi, je n'ai fait cette constatation navrante que tout récemment, voici trois ou quatre ans. Ma ville natale, Sarrebruck, a eu le privilège de changer plusieurs fois de nationalité. Elle fut tantôt française, tantôt allemande, au gré de l'Histoire, circonstance qui explique sans doute ma position quelque peu nonchalante devant certaines considérations politiques. Quant à mon père, Herr Oppenheimer (ou Monsieur, selon l'époque), il faisait partie d'une sorte de trust familial dont les magasins étaient implantés à travers toute l'Allemagne. Du côté maternel, on citait volontiers l'exemple d'un ancêtre émigré aux Etats-Unis où, malgré son nom plutôt suspect — il s'appelait Bamberger — il était devenu gouverneur de l'Utah. Aujourd'hui encore, quelque part sur les bords du Grand Lac Salé, une compagnie de chemins de fer porte son nom. En somme, je viens d'une famille éminemment respectable.

Et voilà pourquoi l'on me connaît surtout sous mon pseudonyme de cinéaste. Le jour où je pris la décision d'être acteur — en 1919 — mon père m'interdit de porter son nom. Mon professeur, Fritz Holl, metteur en scène au Théâtre National de Stuttgart, prit un crayon, un bout de papier, et se mit à réfléchir.

— *Il faudra garder les mêmes initiales*, grommela-t-il. A cause des marques de blanchissage. Voyons... Vous pourriez vous appeler Max Ophuls. Pas mal, hein ?

Vingt ans plus tard, à Vienne, je reçus la visite d'un monsieur Ophuls, digne magistrat à lunettes et à barbe blanche. Il affirmait que j'appartenais à la branche viking de sa famille, et même mon physique assez peu nordique ne put le convaincre de son erreur. Bien plus tard encore, alors que je tournais un film en Italie, deux Américaines, parentes d'un Mr. Ophuls qui était alors maire de San Francisco, vinrent me voir à mon hôtel. Si j'avais mis plus d'une heure à me débarrasser du magistrat barbu, je fus incapable de retenir mes visiteuses plus de dix minutes : il est vrai qu'elles étaient jeunes et fort jolies.

Sarrebruck est un centre industriel de quelque 120.000 habitants, pour la plupart occupés aux mines. J'ai donc grandi dans un milieu ouvrier. Mes meilleurs camarades tout les gosses, car pour célébrer ce merveilleux événement, on avait fermé les écoles pour la journée. Puis, Sarrebruck eut l'insigne honneur d'accueillir le G.Q.G. de l'armée



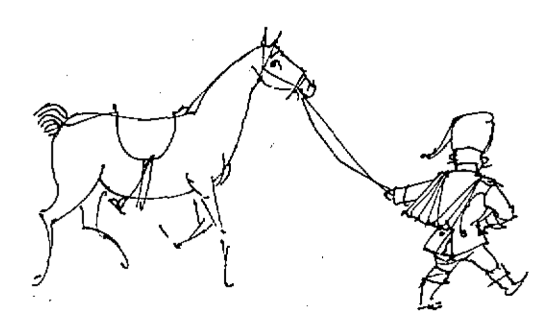
Je suis né le 6 mai 1902.

étaient fils de foreur ou de porion, et je suppose qu'ils sont devenus à leur tour foreurs ou porions. J'avais douze ans quand éclata la Première Guerre mondiale. La ville, allemande à ce moment-là, était en liesse. Surdu Kronprinz. Malgré l'écrasante chaleur, des milliers de bons patriotes se massèrent dans la rue de la Gare pour voir passer l'héritier du trône, sur un immense cheval bai. Par la suite, durant des semaines et des mois, la

guerre, vue dans la perspective des potaches, prit essentiellement l'aspect d'une succession d'aventures galantes où le Kronprinz, infatigable dans ce domaine, donnait sans fausse pudeur la pleine mesure de ses talents. Chaque matin, en classe, nous commentions ses dernières conquêtes. Les quelques Juifs furent particulièrement fiers d'apprendre qu'il avait souri à la petite Wolf, fille du boucher *kasher* de la place du Marché. D'après des témoins dignes de foi, le fils du Kaiser — ce jour-là, il avait enfourché un destrier blanc — s'était arrêté devant le magasin pour crier, par la porte ouverte : « Mon cheval vous plaît, mademoiselle Wolf ? » — « Il me plaît beaucoup, Votre Altesse Impériale. » — Dans ce cas, il est à vous. » Et une heure plus tard, un maréchal des logis, des Hussards à la Tête de Mort, avait conduit le cheval blanc à la boucherie. L'après-midi, toujours selon les mêmes témoins, mademoiselle Wolf se rendit à l'hôtel du Rhin afin de remercier Son Altesse — et de refuser le cadeau. Dans sa famille, expliqua-t-elle, personne ne savait monter à cheval. « Votre père pourrait en faire de la saucisse », aurait suggéré le Kronprinz. Quoi qu'il en fût, le cheval blanc disparut de la circulation : le prince ne se promenait plus, ostensiblement, que sur une jument noire. Mademoiselle Wolf revint encore plusieurs fois à l'hôtel du Rhin, sans doute pour renouveler l'expression de sa gratitude. Son frère fut mobilisé dans la Garde, privilège réservé en principe aux purs Aryens, et une protection aussi mystérieuse qu'efficace lui permit même d'obtenir ses galons de lieutenant avant de tomber, quelque part dans les Flandres.

Au bout de quatre ou cinq semaines, le déplacement du G.Q.G. mit fin à cette idylle (ainsi qu'à plusieurs autres). Le Théâtre municipal, pour célébrer le départ du Kronprinz, donna une pièce de Schiller : « Guillaume Tell. » Un drame aux vers chargés de mâle énergie, et dont les paroles majestueuses — « Libération... Droits imprescriptibles du Peuple... Sang et Honneur » — se prêtaient admirablement à toutes les grandes occasions patriotiques.

Avec le Kronprinz, disparut l'éclat trompeur de la guerre. La vie des Sarrebruckois devenait plus sombre de jour en jour. Bientôt, nous vîmes arriver les premiers avions français, nous vécûmes nos premiers bombardements, de jour et de nuit. La situation alimentaire devenait précaire, mauvaise, angoissante. Puis, au début de l'année 1917, Sarrebruck fut le principal refuge des déserteurs et le centre du mouvement clandestin contre la guerre. Plus de défilés en musique, plus de cortèges surmontés de drapeaux ; en revanche, des sous-officiers, revolver au poing, la poitrine barrée de l'écusson de la Feldgendarmerie, fouinaient partout et tiraient, en pleine rue, sur des soldats qui s'enfuyaient à toutes jambes.



Un maréchal des logis conduisit le cheval blanc à la boucherie.

Puis, ce fut la fin. Par la rue de la Gare d'interminables colonnes de troupes allemandes refluaient en direction du Rhin. Les hommes, amaigris, le visage envahi de barbe, se traînaient derrière des chariots et des tombereaux que tiraient des chevaux faméliques, attelés avec des « cordes » de papier en guise de courroies. Un jour, au passage d'un régiment d'artillerie, les vendeurs de journaux annoncèrent une édition spéciale. Un gamin tendit la feuille à un chef de pièce, à moitié assoupi sur sa rossinante. L'homme tira sur les rênes,



Des sous-officiers de la Feldgendarmerie poursuivaient les fuyards.

sauta à terre et, m'avisant au premier rang des badauds, me lança : « Si tu veux un canon, petiot, prends-le. » Traversant la rue, il entra chez un chapelier. Quand il ressortit, je vis qu'il avait troqué son casque contre un feutre.

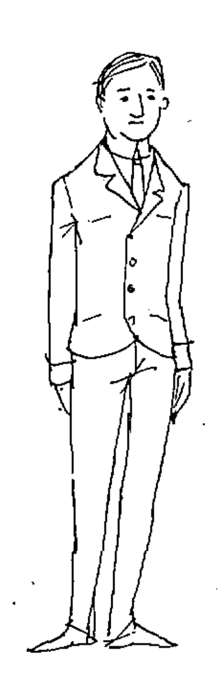
Ce fut à la suite de cet incident, multiplié des millions de fois, que le Kaiser dut abdiquer. On proclama la République, et pour célébrer cet événement, le Théâtre municipal joua « Guillaume Tell ». Vingt-quatre heures plus tard, les Français firent leur entrée, toujours par la rue de la Gare. Un régiment sélectionné pour faire bonne impression : visages rasés de frais, uniformes neufs, buffleteries cirées, une allure dynamique que soutenaient des clairons joyeux. On nous avait bien dit, à l'école, de rester à la maison, de ne faire à aucun prix fête aux vainqueurs. Mais allez donc empêcher des gosses d'assister



Pour fêter la République, on joua « Guillaume Tell ».

à un spectacle ! Intimidés et dévorés de curiosité, nous rôdions sous les portes cochères et dans les venelles. Voilà que les troupes faisaient halte, que les cuivres se taisaient. Une « roulante » remonta les rangs pour s'arrêter devant un jeune capitaine. Des cuistots accoururent, armés de louches et de gamelles. Une seconde voiture arriva, chargée de pain et de grosses tablettes de chocolat. Le capitaine, tenant d'une main une gamelle de soupe, de l'autre un demi-pain et une tablette, s'avança vers une femme pauvrement vêtue et, d'un geste courtois, lui offrit ce qui représentait alors un véritable trésor. La femme ne se fit pas prier. Aussitôt, la rue s'anima. De toutes les maisons, les gens sortirent pour s'attrouper autour de la « roulante ». Pour beaucoup d'entre eux, sinon pour tous, c'était depuis des mois la première fois qu'ils mangeaient à leur faim.

Notre petite bande ne fut pas oubliée dans la distribution. Aujourd'hui encore, je me rappelle le goût de ce chocolat, denrée alors introuvable à Sarrebruck, je respire l'odeur rude de ma première cigarette française. Une « troupe », bien sûr.



Je voulais être acteur.

Placée par le Traité de Versailles sous la protection de la S.D.N., la Sarre devint le premier « Pays pacifique » d'Europe. Lors de l'entrée en fonctions du Haut Commissaire, le Théâtre municipal, afin de célébrer le début de l'ère nouvelle, joua « Guillaume Tell ».

Les événements historiques ne jouèrent toutefois dans ma vie qu'un rôle secondaire (du moins jusqu'au jour où l'Allemagne en délire se donna pour chef un dangereux paranoïaque). A présent, je dois faire un effort de mémoire pour les évoquer. En revanche, tout ce qui concerne notre petit théâtre garde pour moi une fraîcheur extraordinaire. Sans même fermer les yeux, je puis évoquer chaque acteur, chaque actrice et jusqu'au moindre figurant. J'entends encore leurs voix, je retrouve leurs gestes, leurs expressions, leurs manies. Bien entendu, la totalité de mon argent de poche passait dans la caisse du théâtre, par le petit guichet où trônait une brave matrone qui me trouvait toujours « une très bonne place » au poulailler. Pièces classiques ou modernes — ces dernières aujourd'hui bien poussiéreuses, souvent tombées dans l'oubli — opéras, opérettes, ballets, je dévorais tout avec le même enthousiasme. Je suppose qu'à cette époque, j'ai dû voir — en compagnie de mes amis Otto Hardt et Wilhelm Herzog — entre quatre-vingt-dix et cent représentations par an. Nous savions siffler le rythme des paroles dans les grands monologues shakespeariens, et deviner de quelle pièce et de quel acte il s'agissait. A vrai dire, mon désir d'être acteur avait aussi un motif moins élevé : chaque soir, après la représentation, je voyais une cohorte de jeunes filles au regard énamouré attendre la sortie de leurs idoles. Et comme, à mon âge, ces beautés m'étaient rigoureusement inaccessibles, mon rêve devenait une véritable obsession.

Dans la bonne bourgeoisie d'alors, le métier d'acteur était considéré comme plus ou moins inavouable. Les parents soucieux de l'avenir de leurs enfants faisaient l'impossible pour les préserver de la dégringolade sociale qu'aurait constitué le choix d'une carrière d'artiste, si bien que j'étais obligé de recourir à toutes sortes de ruses. Mes premiers pas dans la « bonne direction » (la plus mauvaise selon mon père) donnèrent lieu à toutes sortes de drames familiaux : au bout de trois, cinq, dix scènes pénibles, je me sauvais de la maison, je revenais, j'acceptais sous toutes réserves des compromis laborieux — « Puisque tu y tiens, tu pourrais diriger l'une de nos usines et, pendant tes loisirs, suivre des cours d'art dramatique » — je menaçais de me supprimer — jusqu'au jour où, âgé en tout de dix-sept ans, je décidai de gagner ma vie. Au prix d'un triste reniement, m'abaissant à commet-

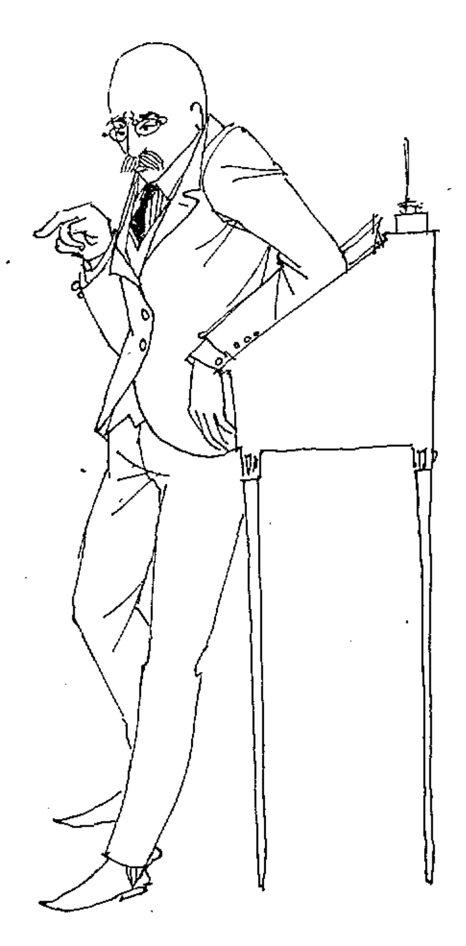
tre un péché de jeunesse que certains commettent jusqu'à leur fin, j'allais critiquer ce que je ne savais pas faire moi-même. Bref, j'entrai à la *Gazette de Sarrebruck*, en qualité de critique théâtral.

A vrai dire, cette activité ne me plaisait qu'à moitié. Juger, avec sévérité, ce qui jusqu'alors avait constitué toute ma joie, ma raison d'être ! J'ai dû pondre en tout une dizaine de critiques, chaque fois après un enfantement douloureux. Accablé à l'idée d'avoir esquinté un auteur, un acteur, un metteur en scène, il m'arrivait de me lever la nuit afin d'atténuer tel passage défavorable. Ou encore, je mentais carrément, décernant des éloges là où, en toute honnêteté, j'aurais dû formuler des reproches. Enfin, incapable de résister davantage à cette torture, je demandai un entretien au rédacteur en chef. Je lui déclarai qu'à l'avenir, je rédigerais ma critique seulement lorsque la pièce et la représentation m'enthousiasmeraient. Dans le cas contraire, je préférais me taire.

Le patron ne fut pas d'accord. Toutefois, brave homme, il ne voulut pas me mettre à la porte. Puisque la critique théâtrale me pesait, pourquoi ne tenterais-je pas ma chance dans la politique ? Devant mon attitude réticente, il m'expliqua longuement que, même dans un petit journal local, les articles politiques pouvaient avoir une importance énorme, qu'ils pouvaient influencer les événements internationaux, car les dirigeants, chefs de gouvernement ou d'Etat, pouvaient fort bien trouver, un jour, la solution de leurs problèmes dans les colonnes d'une feuille de chou. J'avoue qu'il ne me convainquit guère. En revanche, j'appréciai assez ses conseils d'ordre pratique. Pour commencer, affirmait-il, on n'avait qu'à lire attentivement les grands journaux — ceux de Paris, de Berlin, de Londres — et découper les passages les plus intéressants. Ensuite, on bâtissait avec ces coupures un « article de fond », en utilisant en guise de mortier quelques phrases bien sonores, pleines de sous-entendus imprécis et de réserves. Ainsi, on était assuré de ne heurter aucune des diverses opinions représentées parmi nos lecteurs. Chacun y trouverait ce qui lui convenait, et aucun commerçant ne retirerait sa publicité à un journal aussi conforme à ses idées.

— Faites-moi donc un papier de ce genre... voyons... sur le désarmement, par exemple. Vous me l'apporterez ce soir, au plus tard à six heures.

Le soir, à six heures, j'avais quitté le journal, sans esprit de retour.



Mon père : « Tu pourrais diriger l'une de nos usines. »

Je m'étais réfugié au bar de l'Apollo, « théâtre de variétés et music-hall ». C'était le rendez-vous des acrobates de cirque, des clowns, dompteurs et autres fakirs. Je venais de faire la connaissance d'un magicien qui voulut bien s'intéresser à mon avenir. Dans son esprit, c'était très simple : pour commencer, il allait me prendre sous contrat pendant trois ans, comme apprenti et, un peu plus tard, dans le rôle du compère qui fait tout de travers, rate les « trucs » les plus simples et s'effondre à plat ventre. Ensuite, j'aurais de l'avancement : je serais premier assistant, je porterais une tenue des plus impressionnantes — cape de soirée et haut de forme — j'aurais même le droit de me produire seul, faisant un numéro d'imitateur de canari chanteur. Emploi qui, d'après le

maître, m'ouvrirait des perspectives prometteuses. A nous deux, nous ferions le tour du monde, sans parler du fait que, sur son lit de mort, il me révélerait tous ses secrets. Je deviendrais ainsi, à mon tour, un grand magicien, à cette seule condition de verser 30 % de la recette à sa veuve.

Mon refus le déçut. Mais j'avais déjà une autre offre, nettement plus tentante. Ce nouveau mécène, un certain Neumann, exerçait la profession de poète-improvisateur. Il était sur le point d'ouvrir son propre music-hall, à Fribourg, au pied de la Forêt-Noire, dès qu'il aurait terminé son engagement à Sarrebruck. Vers minuit, M. Neumann me fit monter dans sa chambre pour un premier essai. Si je faisais preuve d'un minimum de talent, il allait me faire cadeau de son numéro de télépathe-éclair, je pourrais alors prendre le nom de Neumann junior et débuter aussitôt à Fribourg. L'idée me paraissait séduisante; toutefois, je soulevai certaines objections. D'abord, je ne possédais pas d'habit, accessoire jugé indispensable; ensuite, comme j'allais être obligé de me passer du consentement paternel, je n'aurais même pas la possibilité de rentrer pour faire ma valise. M. Neumann ne se troubla pas pour si peu.

— Nous allons emprunter un habit, chez un costumier de Fribourg. Peut-être un habit de couleur: je vous verrais très bien en habit réséda.

Il se frappa le front.

— Une idée de génie : au lieu de vous appeler Neumann junior, vous seriez l'habit réséda. Ça fera une belle affiche : « L'homme à l'habit réséda » ...peut-être avec un point d'interrogation ? Qu'est-ce que vous en dites, hein ?

Les préparatifs du grand départ furent entourés de mystère. M. Neumann ne devait quitter Sarrebruck qu'au bout de trois semaines. Juste le temps, pour moi, de passer mon baccalauréat — de justesse — et d'écouter patiemment mes parents qui discutaient de ma carrière : faculté de droit, stage chez tel ou tel maître du barreau, voyages à l'étranger, etc. Le grand jour venu, deux heures avant le départ de mon train, je passai voir mon père, à son bureau — je le regardai — et alors, brusquement, je m'effondrai sur une chaise et lui fis une confession complète. La dernière phrase achevée, j'attendis l'orage. Rien — pas un mot. Mon père se leva et sortit. Quand je voulus le suivre, — à distance respectueuse — je constatai qu'il m'avait enfermé.

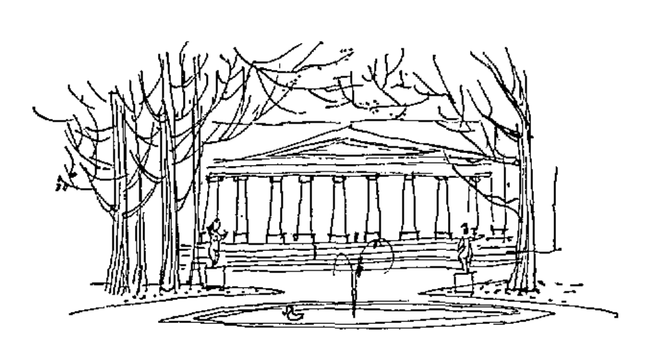
Il ne revint qu'au bout d'une heure. D'excellente humeur, il me tapota la joue avant de m'annoncer :

— Tout est arrangé.

Je perdis la soirée à chercher M. Neumann, dans tous les cafés, bars et hôtels de la ville. En vain. Le lendemain, j'appris qu'il était parti en sifflotant, après avoir rangé dans son portefeuille un beau chèque qui portait la signature de mon père.

(A suivre.) Max OPHULS.

(Traduit de l'allemand par Max Roth. Illustrations de Régine Ackermann-Ophuls.)



Prochain chapitre : Le Théâtre de Stuttgart.



Anne Baxter, Tim Holt, Agnes Moorehead et Erskine Sanford dans *La Splendeur des Amberson.*

MY NAME IS ORSON WELLES

par André-S. Labarthe

« *Parmi les trois étendues, il faut compter le temps, l'espace et le silence.* »
JOUBERT.

Je voudrais dire ici, à propos de *La Splendeur des Amberson,* comment un homme, Orson Welles, a fait ce film et non un autre, et comment cet homme, en s'affirmant dans sa création, n'a pu faire que celle-ci ne l'absorbât pour le rendre à la solitude.

Pathétique destin que celui de Welles. En 1940, il est au faîte de la gloire. Avant même d'avoir donné le premier tour de manivelle de son premier film, il est sacré demi-dieu, intronisé dans un royaume où il peut exercer une puissance réelle. Deux ans plus tard, c'est fini : cette gloire et cette puissance n'ont pas répondu à l'attente d'un public avide de prodiges. Hollywood attendait, de la part de ce grand sorcier, qu'il rééditât son exploit radiophonique. Or, ce sorcier n'est pas un faiseur.

Le cirque n'est pas son affaire. A-t-il trompé ses commanditaires ? Il se peut, mais comment faire autrement ? En tout cas, voici Welles dépossédé de sa puissance, La chance a tourné, la méfiance la remplace. Bien entendu, il continue à faire des films. D'ailleurs il est sous contrat. Mais le paradoxe s'installe : cet homme public est un créateur secret, cet homme fêté est un solitaire. Nous touchons déjà ici au centre même du problème de l'art. L'exil, la solitude, le silence — nous le savons depuis Rimbaud — sont le lot habituel de l'artiste moderne. Et comment le cinéma, sans doute l'art des plus grandes contraintes, échapperait-il à la règle ? Si la vie et l'œuvre de Welles ont un sens, c'est d'abord parce qu'ils incarnent de façon exemplaire la condition de l'artiste moderne.

J'entends que, dans cette nuit où nous est proposée l'œuvre, l'auteur, en s'imposant, commence par s'escamoter. Un film est là, sous nos regards, bouclant une boucle parfaite. Une histoire commence, se poursuit, se termine. Oui, mais le film, lui — ou le tableau ou le roman — n'a ni commencement ni fin. Certes, écrire, peindre, filmer, c'est toujours *commencer* d'écrire, ou de peindre ou de filmer. Mais qui affirmait que l'artiste commence son œuvre par un bout, comme un écheveau qu'il s'agirait de démêler ? Le travail du critique est semblable à celui de l'artiste : il doit briser arbitrairement le cercle d'une œuvre, s'il veut, comme il convient, atteindre son cœur silencieux pour y poser son oreille. C'est pourquoi toute explication par la biographie ne s'en prend jamais à l'essentiel. Et l'essentiel, c'est le *rapport* qui lie un homme à son œuvre, c'est-à-dire à son style. Je tiens qu'on n'a rien dit d'une œuvre tant qu'on n'a fait qu'en éclairer les conditions ou qu'en inventorier les thèmes. L'homme Welles ne m'intéresse pas, ni même sa conception du monde (je ne dis pas qu'elle n'a aucun intérêt). Une critique un peu approfondie devrait aboutir à une refonte totale des notions d'auteur et de metteur en scène. C'est donc dans son rapport au langage qu'il faut chercher le secret de *La Splendeur des Amberson*. Car si toute technique renvoie à une métaphysique, toute critique doit obligatoirement prendre les techniques en considération. Ce fut précisément l'immense mérite d'André Bazin d'entreprendre (et notamment à propos de Welles) l'exploration systématique du langage cinématographique en tant que technique. Je ne reviendrai pas sur ces études que je suppose connues du lecteur. Mais la technique n'est pas tout le langage. Ce n'est rien enlever aux travaux de Bazin sur la profondeur de champ que de dire qu'entre Wyler et Welles, par exemple, qui ont utilisé la même technique, il y a une différence essentielle. La différence qui existe entre un technicien et un poète. Et si l'on accorde quelque génie à Welles, ce doit être avant tout d'avoir fait accéder cette technique au langage.

Tentons de briser le cercle et de pénétrer ce langage.

Si Susan Alexander avait été moins aveugle, le soir de sa rencontre avec Kane, il est probable que l'aventure aurait tourné court. C'est peu de dire que le destin en a voulu ainsi. Un peu de lucidité eût suffi à le transformer. Ce premier soir, nous pénétrons dans le décor quotidien de Susan et déjà la partie est jouée. Car c'est ce décor qui fera un destin de la décision qu'ont prise Kane et Susan de lier leur vie. Et cela est proprement balzacien. Balzac, on l'a souvent remarqué, ne se fait jamais faute, lorsqu'il nous présente un personnage, de le situer dans un décor, de faire de ce décor le miroir de son destin. Un œil un peu exercé peut toujours y découvrir les lignes de force d'une destinée comme fera, bien plus tard, Marlène Dietrich dans la main de Quinlan.

On n'a pas assez remarqué à quel point l'emprise du décor est grande dans les films de Welles et, au premier chef, dans *Les Amberson*. La vieille demeure des Amberson est plus qu'une demeure : elle est fixée à ses hôtes comme sa coquille à l'escargot.

Observez en effet combien tous les personnages sont tributaires de ce décor et combien leurs actes — et l'enjeu même de leur existence — sont déterminés par rapport à lui. George A. Minafer en a fait son orgueil, une carapace arrogante. Tante Fanny, tapie dans l'ombre, s'y consume lentement, non d'ailleurs sans mouve-



Ceux qui échappent à l'emprise du décor : Eugène Morgan (Joseph Cotten), l'homme du progrès, et Jack Amberson (Ray Collins), le voyageur.

ments de révolte. Wilbur Minafer y termine obscurément ses jours, comme une pierre dans un bain d'huile. Isabel, elle, voudrait bien s'en échapper, mais l'amour de son fils l'en retient et elle meurt presque d'étouffement. Quant au Major, il est à ce point intégré au décor qu'il y lit comme dans un livre. Ses rares paroles frisent l'oracle, et dans l'admirable scène, quasi muette, où l'on devine, plus qu'on ne comprend, qu'Isabel vient de mourir, il a le pressentiment de sa mort, comme s'il venait de la lire dans une boule de cristal.

Seul Jack échappe à cette emprise. C'est qu'il est l'élément nomade de la famille. Il est toujours entre deux voyages. La vieille demeure elle-même, il semble ne faire qu'y passer, comme à l'hôtel (on ne voit jamais sa chambre). C'est pourquoi, lorsque la ruine sera consommée, après la mort de Wilbur, d'abord, puis d'Isabel, Jack est le seul à ne pas être mortellement atteint. Après un dernier entretien avec George, il repart, traverse le hall de la gare en courant : pour lui, la vie continue.

Pour Fanny et George, il en va tout autrement. Hors de leur décor, les voilà dépaysés, déboussolés, au sens propre du terme. On comprend que Welles n'ait pas résisté à l'envie de leur accorder un dernier tour du propriétaire. George apprend que la ruine est encore plus totale qu'il ne le pensait, tante Fanny n'a pas un sou d'économie et c'est une longue scène, presque fixe, seulement ponctuée par l'affrontement des deux naufragés, et s'achevant dans un travelling qui part de la chaudière *froide* et traverse l'immense salon où l'on devine seulement l'ancien décor qui disparaît déjà, sous les housses. Tante Fanny porte une robe un peu fanée, George s'apprête à faire face à son nouveau destin. Mais celui-ci n'est pas pour lui, car

c'est, en fait, un anti-destin. Après une dernière visite au lit vide de sa mère, George finit par succomber dans une vie qui n'était pas faite pour lui. Loin de son décor, il ne pouvait que mourir, comme Isabel ne pouvait que mourir écrasée par ce décor que n'avait pas réussi à conjurer un voyage avec son fils. Dès lors, le décor n'existe plus, sinon comme le signe vide, absurde, d'une vie qui l'a quitté. Il ne reste que « *les rues étranges d'une étrange cité* ». Etrange, c'est-à-dire étrangère au réel. Un monde vient de se défaire (nous sommes probablement à la veille de la Première Guerre mondiale), qui devra lui aussi secréter sa carapace, un monde pressenti par Eugène Morgan, amoureux *éconduit* d'Isabel Amberson et champion du progrès automobile (1).

Cette fonction du décor est si forte, chez Welles, qu'elle débouche sur une véritable métaphysique.

Nul doute qu'un Bachelard aurait son mot à dire sur cette obsession de l'origine qui traverse tous les films de Welles et dont la nostalgie de l'enfance n'est, à vrai dire, qu'un des aspects. « *Où que nous soyons,* déclare le Major Amberson, *nous avons pour origine la Terre.* » Dans cette parole, un peu énigmatique (elle sonne comme un oracle) tient l'une des clés de l'œuvre de Welles. André Bazin avait remarqué que l'angle de prise de vues, cette fameuse contre-plongée qu'on lui a souvent reprochée, correspondait à « *une vision que l'on pourrait qualifier d'infernale puisque le regard de bas en haut semble venir de la Terre. Cependant que les plafonds, en interdisant toute échappée dans le décor, complètent la fatalité de cette malédiction* ».

La sentence du vieux Major doit s'entendre dans son sens strict. Qui l'observe est assuré de vivre. Lui-même a franchi debout la ligne indécise qui sépare la vie de la mort. « *Nous avons pour origine la Terre.* » Cela signifie que notre destin est inscrit au plus secret de cette Terre dont le *décor* est à la fois le microcosme et la figure analogique. Or un destin, cela se lit. Cela se lit sur un visage, dans une main, dans un décor. Le simple fait de préciser la texture, le tissu serré du monde, précipite la vision. L'observateur se fait voyant pour peu que le maximum de données lui soient fournies. Il est significatif que l'œuvre de Welles soit riche de ces demi-devins qui font de la vérité une expérience quasi-magique. Kane passe sa vie à traquer son secret sur le visage de ses proches. Le Major Amberson, nous l'avons vu, est sensibilisé à l'événement. Citons enfin — c'est le cas le plus flagrant — Quinlan dont la conception de la justice est fondée sur un don de double-vue. Il serait facile de multiplier les exemples. Ce qu'il importe de préciser, c'est que ce don est ici dépouillé de toutes les implications magiques habituelles. La voyance est *soudée* à la vision comme son prolongement naturel.

Ainsi le décor, finalement, désigne-t-il les personnages à leur avenir, c'est-à-dire à leur mort. Mort de Kane, mort de George A. Minafer, mort de Quinlan. Mais il n'y aurait pas de film si cette mort et cet avenir étaient donnés d'emblée dans la transparence du décor. Non. La mort est ici voilée, elle n'a pas de place précise. La chronologie elle-même est impuissante à l'emprisonner. Et pourtant ce qui parle, au-delà de ce réalisme, et grâce à cette plus grande transparence du langage qu'il suppose, c'est ce qu'il y a de moins réel, de plus abstrait au monde, c'est la mort. Pour cela il n'est nullement contradictoire de dire que l'art de Welles est à la fois le plus concret et le plus abstrait. C'est qu'il est le plus sensible.

Dans cette étrange contrée, sans haut ni bas, à l'écart de l'Histoire comme des histoires, connaître l'avenir, c'est savoir lire le passé. Ce « *creux toujours futur* » dont parle Valéry, Kane en fait, sa vie durant, l'épreuve douloureuse. Il en recherche

---

(1) Pour mieux montrer cette emprise du décor sur ses personnages, Welles leur oppose un petit groupe d'individus qu'il a chargés de commenter l'action. Ces quelques plans qui ponctuent, de loin en loin, la lente agonie de la famille Amberson, tranchent brutalement avec le réalisme du récit : ils ne sont pas situés dans un décor, mais se découpent sur un fond neutre. Ils ne sont que les symboles abstraits de l'Opinion et s'ils suivent la mode (en haut de forme au début du film, ils portent ensuite le melon et enfin le chapeau mou), c'est qu'ils symbolisent aussi la mode, c'est-à-dire l'Opinion à travers le temps qui passe.



Le Major Amberson (Richard Bennett) : « Où que nous soyons, nous avons pour origine la Terre. »

obstinément le secret et c'est vers son enfance que cette quête le conduit enfin. Et voici le monde fermé comme un œuf, le cercle bouclé sans trace de fusion. D'ailleurs, tout le film, ce vaste puzzle dont on nous présente les morceaux, est disposé concentriquement autour d'un centre invisible, d'une dernière pièce manquante dont nous ne connaîtrons jamais que le *signe* visible, inscrit au revers d'un traîneau d'enfant qui s'anéantit dans les flammes.

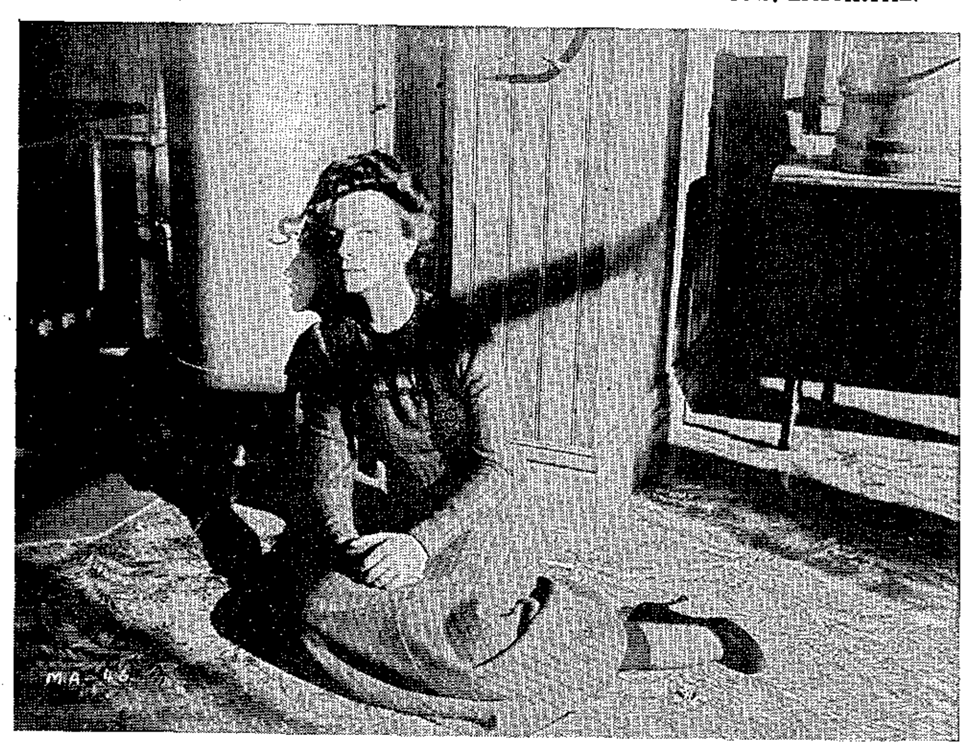
D'une construction plus classique, *La Splendeur des Amberson* n'en est pas moins organisée autour du même centre. Je dirai même qu'ici le centre est moins artificiellement dissimulé au cœur du récit. Dans *Citizen Kane,* Welles s'était accordé la facilité de *construire,* par le montage et le morcellement de la chronologie, l'édifice de son film. Ici le centre est d'autant plus *adhérent* au récit qu'il y est moins visiblement désigné. Le puzzle est toujours là, mais entre deux morceaux la frontière est moins clairement définie.

Ce qu'il faut voir, c'est que cette lecture du monde à laquelle Welles nous invite est une lecture chiffrée. Toute la technique de Welles est évidemment orientée vers un surcroît du réalisme sans lequel ces personnages n'existeraient pas, ni eux ni ce qu'ils désignent obscurément au-delà de leur comportement. Mais on ne sait plus si ces personnages, Welles les exprime ou les représente. Ce fameux langage en contre-plongée qui les rattache à la Terre — comme le décor de *Macbeth* est fait des entrailles mêmes de la Terre — ce langage est une parole qui se dérobe dans le même moment qu'elle s'affirme. Une contre-plongée, dans le cinéma traditionnel — chez Ford ou chez Clouzot — n'est pas un élément du langage, mais une notation psycho-

logique. Elle définit un personnage, ajoute un trait à son portrait : elle *signifie*. Chez Welles, l'angle de prise de vues ne *signifie rien*. Et lorsqu'à cet angle s'ajoute la profondeur de champ, c'est le sens lui-même qui se fait souterrain. Le style de Welles n'est pas le style d'une histoire — le style au service d'une histoire — mais un style où peut se lire une histoire. Il dit trop pour ne pas être obscur et trop peu pour n'être pas énigmatique. L'histoire se propage par nappes, le cours n'en est plus canalisé. Le sens s'échappe de toutes parts. Les rares plans subjectifs du film apparaissent, dans le naufrage, comme de misérables épaves où le spectateur se raccroche autant qu'il le peut.

Et pourtant, dans ce naufrage total des significations, une entente se fait jour. La lisibilité ne s'adresse plus à l'entendement, mais à cette part plus subtile de nous-mêmes qui ne possède ni nom ni visage. Nous avons oublié l'auteur, nous avons oublié l'histoire : nous voici en face d'un objet qu'on appelle un film. Exactement : un objet de style. Etrange objet quand on y pense ! Sa transparence même (le plan, dit Franju, est un verre qu'il faut remplir) le désigne à autre chose que lui-même. Ce langage est sans consistance : le réel qu'il désigne le révoque perpétuellement mais, sans lui, ce réel ne viendrait pas au jour. Le style a ici une curieuse façon de s'imposer : il est comme un voleur qui efface les traces derrière lui. Sa présence n'est qu'une certaine façon de s'absenter. La voix qui parle est une voix sans maître. Eternelle absence du langage qui fait d'un homme un auteur de films. « *Un grand esprit*, disait Hugo, *fait dans sa vie deux œuvres : son œuvre de vivant et son œuvre de fantôme.* » Ce n'est plus Welles qui parle dans le dernier plan des *Amberson*, c'est son fantôme. Et que dit ce fantôme ? Il parle par-delà la mort d'un certain Orson Welles, son double : « *My name*, dit-il, *is Orson Welles.* »

André-S. LABARTHE.



Tante Fanny (Agnes Moorehead), écrasée par le décor à l'ombre duquel elle a passé ses jours.

LOLA



Lola pense à Michel.

AU PAYS DES HOMMES

par François Weyergans

Ce qui fait l'importance de *Lola,* c'est évidemment sa beauté première, l'élégance de sa forme, la nonchalance de chaque trait et la fermeté de l'ensemble, la grâce de son déroulement, bref, le continuel bonheur de la mise en scène. Il est difficile de nommer cette beauté, et si un mot s'impose dès l'abord, ce n'est pas le plus précis : *charme.* Ce n'est pas non plus, on en conviendra, le plus employé ces temps-ci où la mode est à un cinéma guindé, théâtral, poussif, réunissant le meilleur et le pire sous le drapeau brechtien. Cette notion de « charme » pourrait bien, aussi impondérable soit-elle, désigner le dernier avatar de la fameuse spécificité cinématographique. D'un film, celle-ci ne serait plus le reste, mais la somme. Cessant d'être clandestin, voici le cinéma « pur » pris

comme objet du film. La mise en scène ne peut dorénavant plus être considérée comme mise en œuvre, mais comme intention maîtresse. Espérons que *Lola* fera prendre clairement *conscience à tous de cette évolution.* Prise de conscience *critique,* s'entend, puisque ni Murnau ni Renoir n'ont eu besoin, bien sûr, de Jacques Demy, de la même façon que ni Greco ni Scève n'avaient attendu Van Gogh ou Mallarmé.

Mais il est inutile d'écrire davantage à ce propos. Qu'il suffise de dire nettement que *Lola* est une des premières œuvres du cinéma moderne à ne pas pouvoir être aimée pour de mauvaises raisons. Et il suffira d'avoir vu *Lola* pour comprendre sans effort quel cinéma reste en deçà et quel se profile au-delà. Par exemple, *Lola* porte un coup définitif, me semble-t-il, à des œuvres comme *Le Cri* ou *Le Septième Sceau,* qui apparaissent lointaines, démodées, s'agitant en vain au niveau du signe et de l'allégorie.

Je ne crois pas que ces affirmations soient subjectives et invérifiables. Avant de les étayer plus directement, je voudrais examiner le scénario, où se noue déjà la forme de l'œuvre.

LE PHENIX ET LA TOURTERELLE

Ouverture à l'iris. Une Cadillac blanche, cinémascopique, décapotée, immatriculée « 10.000 Lakes », s'approche et stoppe. C'est au bord de l'océan. Un homme en costume blanc descend et regarde les vagues.

C'est fabuleux. Ces premiers plans — plans américains dans un film français — sont autoritaires, indiscutables, insolents. Il s'agissait pour Demy d'instaurer dès les premières *mesures* un climat de réussite inexorable : cette « apparition » blanche incarne un Fatum bénéfique.

Puis le conducteur « *regarde la mer une dernière fois et monte dans sa voiture comme les cow-boys sur leurs chevaux dans les westerns* », note le découpage. Il n'y aura pas une grande surprise, ultérieurement, puisque nous savons déjà que nous allons assister au récit d'un de ces Retours d'Affection comme en promettent les voyantes de fêtes foraines.

Deuxième thème : Roland. Tandis que quelqu'un arrive, Roland rêve de départ. Il a punaisé un planisphère au mur de sa chambre. Il verra un film qui lui donne envie de partir aux îles Matareva. (Nous apprendrons plus tard que celui qui vient d'arriver, Michel, arrive de ces îles-là précisément.)

Puis Frankie, marin américain, costume blanc, lui aussi, dans les rues de Nantes où il croise Michel, Roland.

Lola, danseuse à l'Eldorado, reçoit Frankie, parce qu'il lui rappelle un premier amour, Michel. Au même moment, Roland donne un dictionnaire à une fille de quatorze ans, parce qu'elle ressemble à une amie d'enfance qui portait le même prénom, Cécile. Lola s'appelle Cécile.

Précisément Roland rencontre Lola. Ils se reconnaissent. Lola attend depuis sept ans un marin dont le vêtement blanc et la prestance l'avaient séduite à quatorze ans. Le jour de ses quatorze ans, Cécile est séduite par la prestance de Frankie ; elle l'aime.

Roland aime Lola. Lola attend Michel. Michel et Lola se rapprochent sans se rencontrer. Le jour où Lola quitte Nantes, Michel vient la chercher à l'Eldorado : « *Michel paraît dans un rayon de soleil* », dit le découpage. Il est riche. Il épousera Lola.

Roland quitte Nantes.

Nantes a joué le rôle du carrefour des tragédies grecques. Tout le scénario baigne dans une atmosphère de fatalité paradoxalement inoffensive. Inoffensive ? Oui et non.



Lola quitte Roland (Anouk Aimée et Marc Michel).

L'arrivée de Michel à Nantes déclenche une cascade de coïncidences à propos desquelles il n'est pas déplacé d'évoquer les univers parallèles, les cercles d'Euler ou le Retour Eternel de l'Identique. Le mélange de ces vies, suscité par Michel qui est à la fois le personnage le plus en dehors et le plus en dedans de l'intrigue, prend l'allure d'un rêve. Entre la première et la dernière séquence de *Lola,* comme pendant la chute de la cheminée d'usine du *Sang d'un Poète,* « ni vu ni connu », un rêve.

Ce qui explique que Jacques Demy n'ait pas eu l'ambition de présenter les rapports entre les personnages comme « psychologiquement » plausibles, mais de les relier par cette évidence poétique qu'est la coïncidence (les personnages de *Lola* riment entre eux). Il est évident que les rapports entre hommes et femmes dans *Lola,* même s'ils s'attachent à des situations similaires, n'ont rien de commun avec ceux décrits par Astruc, Kast ou Moreuil, puisque ceux-ci partent d'une observation objective et réaliste, cependant que Jacques Demy nous fait ressentir son univers comme un univers de rêve, donc subjectif (mais qui peut exprimer, sous d'autres formes, les structures fondamentales de l'existence). De là à mépriser les personnages de *Lola* qui seraient égarés dans un rêve perpétuel, à taxer Demy de schizophrène (ou presque), il n'y a qu'un pas rapidement franchi par certains.

C'est juger (ou préjuger) d'après des critères réalistes qui n'ont rien à voir avec le ton de l'œuvre. *Lola* récuse d'emblée à la fois le vrai et le faux pour aboutir au plus vrai que le vrai : Demy sait jusqu'où il faut admirer Cocteau.

Il élabore un univers formel sans référence à une signification convenue et demeure constamment fidèle à son point de départ. Dès lors, contester la fin de *Lola* est aussi peu logique que reprocher à Giraudoux de ne pas être Zola. J'admire au contraire sans réserve la cohérence du personnage de Michel avec lui-même, qui agit d'après son existence cinématographique, et de qui, si on a bien compris celle-ci, on ne pouvait pas attendre autre chose que ce qu'il fait : « *Il convient que la poésie soit inséparable du prévisible, mais non encore formulé* », propose René Char.

Le propos de Jacques Demy est un peu un propos d'opéra. Les personnages existent par le cinéma comme Figaro par la musique, à partir d'un livret, ou d'une réalité, rapidement dépassés. Je veux dire que la création artistique y est aussi prédominante, qu'elle s'attache autant dans l'une et l'autre disciplines à faire saillir la *présence* des êtres (alors que dans un roman, il s'agit de combler une absence). Dans *Massimilla Doni,* Balzac fait expliquer par la duchesse comment Rossini unit par la mélodie deux êtres qui se haïssent, laissant prévoir leur entente prochaine. Dans une situation un peu différente, c'est la même voie qu'emprunte le style de Demy, et de la même façon il accède au sublime : l'étreinte finale de Michel et de Lola est aussi déchirante que les plus déchirants accents mozartiens.

Dans *Lola,* les personnages sont toujours légèrement dédoublés, en représentation. Le dialogue accuse nettement cette tendance, comme en témoigne cet étonnant « récitatif » de Madame Desnoyers :

> MME DESNOYERS. — *Je suis morte. Ces courses en ville me rendent folle. Toutes ces voitures. Tous ces gens.*
>
> CÉCILE. — *Oui, maman.*
>
> MME DESNOYERS. — *Tous les gens sont gentils, Cécile. Sauf peut-être quelques-uns. Il ne faut pas croire, vois-tu, que l'humanité soit complètement pourrie. Il faut faire confiance aux gens quelquefois. Il peut toujours y avoir du bon même si les apparences nous trompent. Cependant l'habit ne fait pas le moine non plus. Ne t'agite pas comme cela, tu me fatigues. Sa figure est plaisante. Il s'exprime avec aisance. Je me demande ce qu'il peut faire dans l'existence. Apporte-moi mes mules grises, tu seras un ange.*
>
> CÉCILE. — *Oui, maman.*
>
> MME DESNOYERS. — *Après tout, il n'était pas obligé de t'apporter ce livre. C'est très aimable de sa part. Il faudra le remercier, tu n'oublieras pas. Nous pourrions l'inviter à dîner, ce serait une façon comme une autre de nous lier davantage. Mais est-ce bien nécessaire ? Qu'en penses-tu, Cécile ? Tu ne dis rien. Que fais-tu ?*

L'auteur d'un film parlant devra savoir, écrivait Malraux, *quand* ses personnages doivent parler. J'ai rarement eu l'impression d'un dialogue aussi bien « distribué » que celui de *Lola,* souvent un petit peu en avance sur celui qui le dit ; les paroles et leur débit semblent dessiner dans un espace fictif le caractère de ceux qui les prononcent, avec un peu de fantaisie qui suffit à corriger le sérieux d'une confidence.



Lola retrouve Michel (Anouk Aimée et Jacques Harden).

Un parti pris d'irréalisme inspire aussi la direction d'acteurs : Lola surtout, comme un oiseau sur une branche, traitée en silhouette, marchant en esquissant des pas de danses (glissades, emboîtés).

Non réaliste dans son intention, *Lola* s'appuie cependant sur une fidélité plus essentielle à la réalité, et qui est propre à ce que j'appellerais le cinéma horizontal : le langage employé est toujours un langage universel, véhicule à son tour d'un langage personnel. Renonçant aux facilités arbitraires du rêve filmé et du flash-back, Jacques Demy parvient à imposer le sentiment de l'imaginaire, la présence du temps, par les moyens les plus simples, les plus droits. Lorsque Lola remonte la rue en escalier, pendant qu'un mouvement de grue abaisse la caméra vers elle, ce qui est typiquement un mouvement de comédie musicale, le film débouche miraculeusement sur un temps plus rare, une sorte d'élévation lyrique. Quant aux trois femmes, Cécile, Lola, Mme Desnoyers, elles apparaissent comme les trois âges d'un même personnage, et ce raccourci est plus beau que n'importe quel flash-back.

Un des grands moments de *Lola,* et l'un des moins explicables, est le ralenti de Cécile et Frankie à la fête. L'extraordinaire délicatesse (eh oui, il faut reprendre ces mots usés) de ce moment interdit d'en proposer une analyse. On peut y déceler à la fois le

rythme de l'amour découvert, et remercier Demy d'avoir contraint le rythme de son art à se calquer sur le rythme amoureux, mais en même temps perce une nostalgie : ce ralenti ne propose-t-il pas déjà le rythme du souvenir qu'il deviendra un jour ?

UN FILM RESOLUMENT MODERNE

Lola est un film perpétuellement entrouvert, qui devrait pour cette raison plaire à l'auteur de « La Poétique de la Rêverie ». Et l'occasion est trop belle pour ne pas citer cette phrase essentielle d'André Bazin : « *Le cinéma étant par essence une dramaturgie de la nature, il ne peut y avoir cinéma sans construction d'un espace ouvert, se substituant à l'univers au lieu de s'y inclure.* »

La grâce du film de Demy provient de cette disponibilité extrême du champ. La très belle photo de Coutard estompe souvent les personnages, ou les coins de décor, dans un halo qui n'est pas maladresse, mais style (Demy a fait travailler la pellicule en laboratoire), et qui contribue à donner au film ce caractère relâché et brouillon, cette négligence feinte (après laquelle tant d'autres s'essoufflent).

Je ne vois pas pourquoi le respect d'un cadre sacro-saint est une condition nécessaire pour faire du bon cinéma. Il faut comprendre que ce n'est pas une vérité éternelle. Le cinéma moderne conquiert une forme qui va de sa nécessité à sa liberté. Et ce n'est pas un des moindres mérites de *Lola* que de nous offrir ce film en liberté esquissé par des œuvres aussi convergentes que *Le Déjeuner sur l'herbe, Moi un Noir* et *Shadows.*

La totale liberté de la forme, dans *Lola,* est l'élément naturel du jeu. « *L'art est un jeu,* écrivit Max Jacob dans ses « Conseils à un jeune poète », *tant pis pour celui qui s'en fait un devoir.* » Ce jeu, qui est d'abord jeu de la forme avec elle-même (voyez comment s'organisent les rencontres entre Roland et Lola, durant la longue confidence de Lola, au restaurant, dans les rues), empêche le tragique d'affleurer : « *Il faut plaire* », disent à peu près Lola et Mozart. Et comme décidément ce film me paraît mozartien, par le biais de Renoir et d'Ophuls peut-être, je reprends à propos de *Lola* ce que disait le théologien protestant Karl Barth à propos de Wolfgang : chez lui, tout ce qui est lourd plane, tandis que ce qui est léger pèse infiniment.

Demy, aussi naturellement cinéaste que Mozart musicien, a fait avec *Lola* un film où le plaisir de filmer justifie tout. Et cela le dispense du même coup de se préoccuper de métaphysique, ce qui a désarçonné les bons esprits qui n'ont vu dans *Lola* qu'un simple divertissement sans signification précise. Le Concerto du Plaisir de Vivaldi, la Jeune Fille au Turban bleu de Vermeer, n'ont pas de signification précise, eux non plus. Mais ils nous aident à vivre.

ENVOI

Il y aurait encore beaucoup à dire, mais aussi, il n'y a rien à dire. Souhaitons que la sottise ne s'acharne pas sur cette œuvre fragile. Qu'on ne reproche pas à Jacques Demy d'avoir dédié son œuvre à Ophuls : en cela encore, il participe à ce mouvement moderne qui fait Stravinsky recréer Pergolèse, Picasso Vélasquez, et déjà Mozart « empruntait » à Haendel !

Demy et Cocteau : je retrouve dans le journal de tournage de *La Belle et la Bête* des notes qui conviennent à *Lola* : les personnages ne vivent pas, mais vivent une vie racontée ; un climat qui corresponde davantage aux sentiments qu'aux faits.

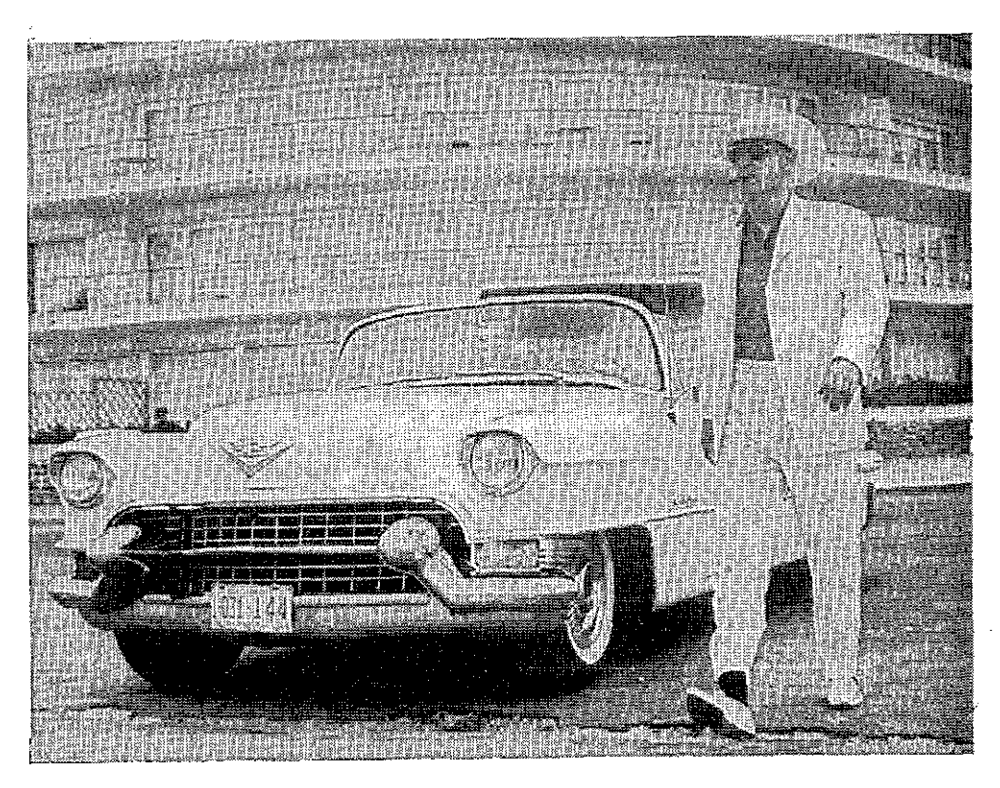
Je voudrais faire remarquer aussi l'objectivité de Jacques Demy, la sérénité de son film, cette répulsion de l'autobiographie qui ne parvient pas, toutefois, à masquer entièrement une sensibilité qui ne devrait pas intéresser le critique si elle ne guidait l'entière construction du film.

Qu'est-ce que *Lola* ?

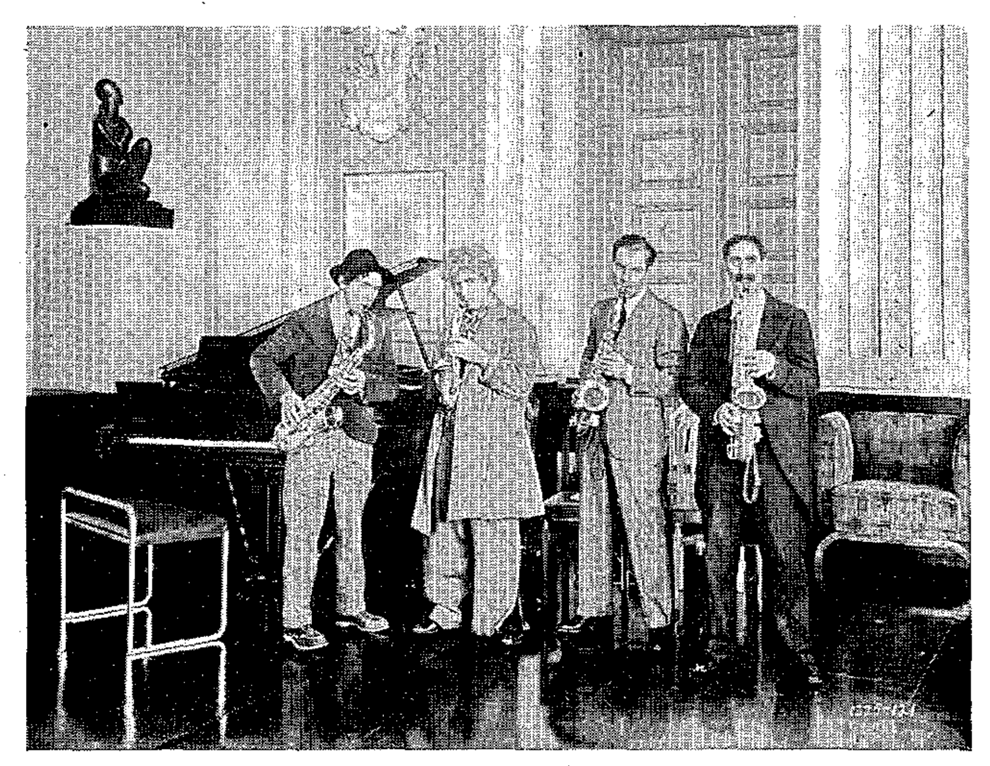
Le dernier mot n'existe pas, à propos d'une œuvre d'art. *Lola* est un film aussi beau, aussi factice, aussi vrai, aussi éphémère, aussi gracieux qu'une aile de papillon. Je suis heureux d'apprendre par Roger Caillois que chez l'homme, cette aile s'appelle précisément œuvre d'art.

François WEYERGANS.

LOLA, film français de JACQUES DEMY. *Sujet, scénario et dialogues* : Jacques Demy. *Images* : Raoul Coutard. *Musique* : Michel Legrand; et extraits de la Septième Symphonie de Beethoven, du Concerto en ré majeur pour flûte et orchestre de Mozart, du Clavecin bien tempéré de Bach. *Décors* : Bernard Evein. *Interprétation* : Anouk Aimée, Marc Michel, Elina Labourdette, Alan Scott, Annie Dupeyroux, Jacques Harden, Margo Lion. *Production* : Rome-Paris Film (Georges de Beauregard et Carlo Ponti), 1960. *Distribution* : Unidex.



Michel pense à Lola.



Les Marx ne sont pas des clowns musicaux, mais des musiciens qui, transfigurés, oublient brusquement qu'ils sont clowns. (*Horse Feathers.*)

AUTOPSIE DU GAG

III

par François Mars

II. — LE GAG ET LES TROIS UNITES (suite)

UNITE DE LIEU

L'orchestre, lieu commun

En avant la musique ! Mais que d'incidents vont troubler le déroulement du morceau choisi ! Le pseudo-chef n'a jamais appris à battre la mesure et ses exécutants interprètent comme autant d'indications précises ses gesticulations désor-

données. Un pianiste trouve bon de rapprocher son lourd piano, à la force des poignets, de son léger tabouret... un musicien colle sa partition, à l'aide de chewing-gum, sur le crâne chauve de son voisin immédiat... le violoniste, saisi de transes et emporté par son délire harmonieux, bascule dans la grosse caisse ; un odieux petit pékinois, témoin compromettant d'un crime, surgit pour narguer le violoncelliste apparemment responsable... après quoi, poursuivi par une horde de chats, il s'engouffrera dans la grosse caisse déjà nommée, qui vibrera de leurs combats... Un monsieur sarcastique s'en vient rajouter furtivement des doubles croches à la partition du soliste, tandis que les musiciens au complet entament sur une cadence joyeuse la marche funèbre, seul air dont ils possèdent suffisamment d'exemplaires, pour fêter l'anniversaire du centenaire local...

Il ne s'agit là, bien sûr, que d'une très restreinte sélection (*Les Joyeux Garçons, Au Revoir Monsieur Grock, Une Nuit à l'Opéra, Limelight, L'Homme à l'imperméable, Hellzapoppin, Les Belles Bacchantes, Le Centenaire*) parmi la mosaïque de films burlesques qui, tous, à un moment donné se sont servis des possibilités comiques qui émanent d'un orchestre. Encore faut-il vous faire grâce des innombrables *Silly Symphonies* où des animaux s'obstinent à massacrer les œuvres classiques en les interprétant sur d'autres animaux, instruments de fortune... De même que tous les dessinateurs humoristiques, du tendre Peynet à l'épouvantable Chas Adams, ont cédé un jour à la tentation de l'île déserte, de même tous les gagmen, qu'ils œuvrent pour Fernandel, les Marx ou Alexandrof, ont trouvé en l'orchestre une source d'inspiration. Pourquoi ?

Proposition n° 1 déjà démontrée : tout gag a pour source un objet.

Proposition n° 2 : n'importe quel film, qu'il soit comique ou dramatique, gagne à ce que son action soit cernée, centrée sur un point précis, l'intensité d'un sujet étant en proportion inverse de la dispersion des divers éléments de ce sujet dans des directions différentes et éparpillées.

Conclusion : le meilleur film burlesque sera celui qui permettra le maximum de gags au cœur du cadre le plus étroit. Vérité de La Palice, mais La Palice est plus intelligent que nos Laviron, Hunebelle et autres Loubignac. L'orchestre, composé par définition d'instruments divers dont chacun peut prétendre à un effet comique qui lui soit propre, mérite le titre de « climat » idéal.

Un film à gags : une revue de détails.

Lorsque Mouëzy-Eon conçut pour la scène *Tire-au-flanc*, il est certain qu'il s'attacha d'abord à l'aventure de ses deux héros, le maître empoté et le valet débrouillard, et qu'il construisit sa pièce à travers ses personnages. Lorsque Jean Renoir ou Claude de Givray adaptent *Tire-au-flanc* pour l'écran, il conservent l'excellente intrigue de Mouëzy-Eon, mais en même temps, ils décomposent en tranches les multiples péripéties du service militaire, et, de l'incorporation aux manœuvres, du parcours du combattant à la Quille, ils essaient de tirer de chaque épisode une hilarante moelle. Voulant présenter une bagarre dans une chambrée, de Givray se mue en garde-mites et expertise minutieusement, une pièce après l'autre, le contenu des sacs de paquetage, décidé à trouver au moindre objet une justification comique. Bâtir le synopsis d'un film drôle consiste simplement à dresser un inventaire. D'où nécessité d'agir en ayant en vue un milieu bien déterminé, qu'il s'agisse du service militaire, des arènes sous Néron, d'un chemin de fer dément ou d'un village à l'heure de la fête. Chaplin, dans une interview célèbre, expliquait que la seule rencontre d'une voiture de pompiers avait fait germer en lui toute une cascade d'idées, depuis le réveil du petit homme, se laissant glisser au long de sa perche, jusqu'à ses acrobaties au sommet de la grande échelle. « *Mais* » avouait en substance Chaplin, « *rien de tout cela ne me serait venu à l'esprit, si je n'avais croisé cette voiture de pompiers* ». C'est la madeleine de Proust, tournée vers l'avenir...

C'est-là que s'opposent rigoureusement la France et l'Amérique. Louis de Funès pourrait figurer un quatrième Marx et Bob Hope, il l'a fait, devenir le partenaire de Fernandel, mais jamais un scénariste style Jean Halain ou Roger

Pierre n'admettra le superbe désintéressement des spécialistes d'Hollywood pour ce qui peut bien arriver à des héros qui ne sont que prétextes.

Noël-Noël, qui n'est pas n'importe qui, et qui a une si haute conscience de son métier, que les producteurs, connaissant pourtant sa popularité auprès du grand public, repoussent systématiquement ses synopsis, parce que trop révolutionnaires, Noël-Noël refuse jusqu'au terme de « gag », s'indigne de la gratuité de tout comique outré, et n'admet pas que les personnages qu'il imagine se livrent à des effets comiques que la logique et la psychologie n'auraient pas d'emblée ratifiés. A ses yeux, les accélérés et les truquages de *Parade du temps perdu* sont justifiables, parce que nécessités par des impératifs intellectuels, tandis que ceux de *Zazie* sont irraisonnables, donc indéfendables. Et, répétons-le, Noël-Noël est à l'avant-garde, avec Tati, du cinéma burlesque français !

Il écrit solitaire dans la tour de sa maison de campagne. Les gagmen américains travaillent à coups de lazzis, enfermés tous ensemble dans un quelconque bureau. Leur technique s'apparente à celle des psychiatres qui lancent un mot en l'air pour que leur client en cite spontanément l'équivalent : — « Thème général : *Champ de courses*. Allons-y. Entrée du champ de courses? » — « Parking où s'engouffreraient les autos » — « Haut-parleurs ? » — « Diffusent la voix du type que l'outsider ne peut pas blairer » — « Ventilateurs ? » — « Provoqueront un ouragan qui balaiera tous les chapeaux » — « Paire de jumelles ? » — « Divisées en deux par des supporters frénétiques »...*Ad libitum*... Le ricochet des questions et des réponses bâtit les grands traits du final d'un des meilleurs films des frères Marx. N'est-ce pas une meilleure méthode que les cogitations solitaires d'un auteur — fût-il de talent — qui s'obstine à se demander quelle ligne de conduite doit suivre le héros d'une aventure dont les méandres, *a priori*, nous mènent n'importe où, sans raison définie ?



Le procès de l'époque contemporaine : les voyages. (Veronica Lake et Joel McCrea dans *Les Voyages de Sullivan* de Preston Sturges.)



Le maximum de gags dans le cadre le plus étroit. (Harry Langdon dans *Sa dernière culotte.*)

Il y a temps pour tout.

Cette *unité de lieu,* indispensable au cinéma comique, doit donc se comprendre au sens le plus étendu du terme, en tant qu'unité *d'ambiance.* Le choix donc est très large, encore qu'il possède des limites, et l'essouflement des derniers films à gags n'a pas d'autres causes que le côté rebattu où s'engagent les gagmen, faute d'horizons nouveaux.

L' « époque » paraît à première vue le plus vaste prétexte à canevas. Il ne s'agit là que d'apparence. Le spectateur ne peut rire que face à des éléments qu'il connaît, pour savourer l'emploi caricatural qui leur est réservé. Un film d'anticipation burlesque est inconcevable au point de vue gag. Des personnages peuvent être drôles en eux-mêmes, par le talent de leurs illustrateurs (les habitants de la galaxie qu'affronte Gerald Mac Boing Boing, dans la géniale ouverture de *Sait-on jamais,* ou — hors cinéma, mais il y viendra bien un jour — le prodigieux Marsupilami, cher aux érudits lecteurs de « *Spirou* ») ou bien des idées de base peuvent fournir prétexte à comique : *Pan dans la lune* de Buster Keaton partait du postulat d'un Terrien redécouvrant la terre en se croyant sur la lune, et *Croisières sidérales,* ce film insensé, avait au moins le mérite de jouer en précurseur sur une idée brillante de science-fiction, la relativité de l'écoulement du temps. Mais comment rendre drôle une « vie chez les Martiens », tant que nous ne connaîtrons pas la vie réelle des Martiens ? De même, peu ferré sur l'histoire, le spectateur n'appréciera aucunement la vision parodique de siècles qui lui échappent. Pour savourer la philosophie rica-

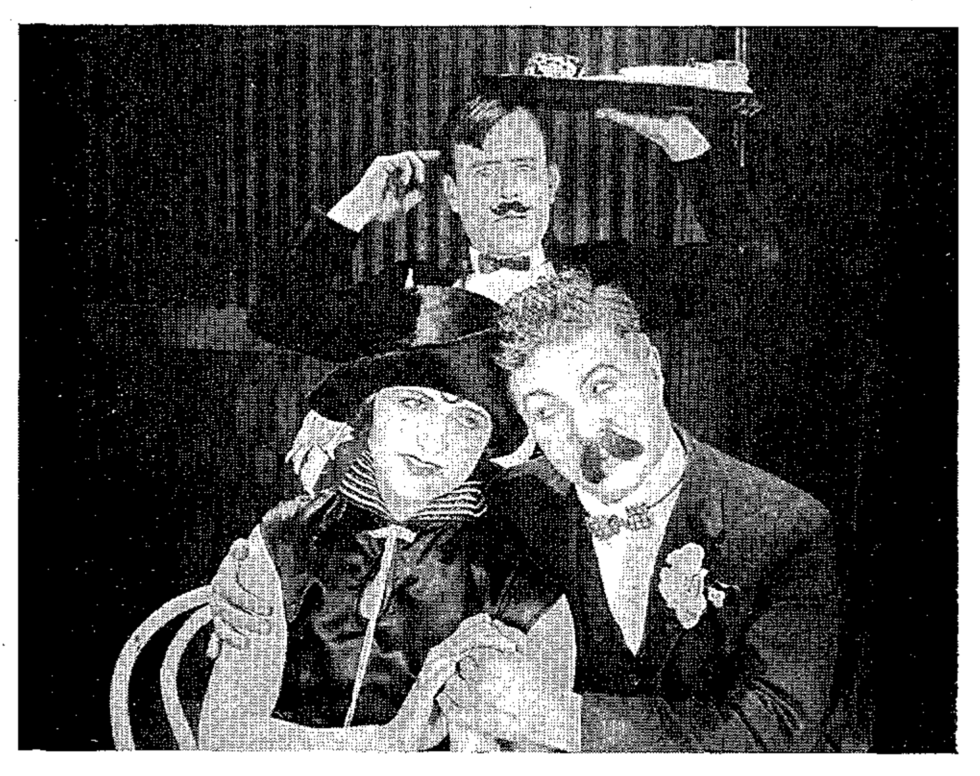
nante d'*Androclès et le lion* ou la poésie très subtile (et sans doute involontaire) qui se dégage d'*Adémaï au Moyen Age*, il lui faudrait d'abord connaître sur le bout du doigt la Rome antique ou la guerre de Cent ans...

Les gagmen ont alors recours à l'astuce de l'anachronisme (*OK Néron*, *François Ier*, certains *private jokes* de Sacha Guitry dans ses films historiques). Mais l'anachronisme est surtout un comique de mots : Groucho, *Chercheur d'or*, se plaignant amèrement que le téléphone ne soit pas encore inventé, rejoint le Pâris de *La Belle Hélène*, qui s'extasie d'avoir employé le mot locomotive 2 000 ans avant l'invention des chemins de fer.

Autre ressource : le dépaysement absolu. Charlot revivra son préhistorique passé et Laurel, vêtu de peaux de bêtes, effectuera des entrechats de cabri pour poursuivre des monstres de l'âge de pierre.

On peut jouer aussi d'un apparent réalisme, en faisant le procès soit d'une époque récente, présente au souvenir, mais déjà révolue (*Drôles de bobines*, le *Couple idéal*, le *Silence est d'or*, pour le seul domaine du cinéma) ou carrément contemporaine (*Les Casse-pieds*, *Les Temps modernes*, *Mon Oncle*, la plupart des Preston Sturges, de *Christmas in July* jusqu'à *Sullivan's Travels*). Il est passionnant à cet égard de démonter le mécanisme des *Lumières de la ville*. Nul, plus que Chaplin, n'a compris la nécessité d'une succession de sketches autonomes au cours d'un long métrage.

Dans ces épisodes, indépendants les uns des autres, il faut moins chercher la description des exploits de Charlot que la peinture, par touches successives, de la Cité lumineuse. Chaplin baptise ses sous-titres : « Le matin », « l'après-midi », « le soir », « l'hiver », « quelques mois plus tard »... et, chaque fois, un



Avec le temps, les Mack Sennett se sont enrichis d'un thème supplémentaire : l' « époque ».

aspect correspondant de la grande ville nous est montré, de l'inauguration de la statue à la tristesse des quais glauques, des imposantes artères, cruelles pour les balayeurs publics, aux coulisses des gymnases populaires, des mansardes aux hôtels particuliers. On a assez brocardé Chaplin sur l'unique rue qui servait de cadre à tous ses courts métrages pour ne pas remarquer que dans *City Lights*, très peu de scènes se déroulent dans un même décor. D'où l'impression que Charlie Chaplin a effectivement voulu décrire une ville, et, à travers elle, le monde qui l'habite (1).

Le pays d'où je viens.

Faute de s'évader dans le temps, il est toujours loisible de s'évader dans l'espace. A nous les antipodes ! Fernand Raynaud tourne *Houla-Houla*, Fernandel va à New York jouer *L'Ennemi public n° 1*, ou devient *Emile l'Africain*, Raymond Bussières et Annette Poivre s'intéressent à leur *Frangin du Sénégal*, et l'exploit d'accomplir de tels voyages se révèle en lui-même suffisamment brillant pour que les scénaristes ne se fatiguent pas à rendre plus amusante la situation. Vive donc *Toto Tarzan, Deux Nigauds dans le grand Nord* et *Robinson et le triporteur !*

Bob Hope, Dorothy Lamour et Bing Crosby ont poussé le genre à la perfection. En route pour Singapour, Rio, Bali et le Maroc. Procédé très simple en soi-même. On choisit les coutumes des pays traversés, suffisamment singulières pour prêter à rire et pourtant suffisamment familières à l'Américain moyen pour ne pas lui être incompréhensibles, et l'on en tire tout le parti possible.

Les concepts de temps et d'espace ne se rejoignent que sur un seul thème, qui, même dans les fantaisies les plus échevelées, se pare d'un certain respect : la guerre. Exemple unique d'un comique à base de grands sentiments et où les pires pitreries aboutissent toujours à la victoire finale. Hardy se coince, tête en avant, dans la tourelle d'un char, mais ses jambes gigotantes terroriseront tellement l'ennemi qu'un régiment entier se laissera faire prisonnier... Laurel passera vingt ans à tirer sur tous les avions qui passent, mais c'est pour obéir au code d'honneur qui lui a interdit, en 1918, de quitter sa tranchée avant d'être relevé ; Charlot capturera le Kaiser, même si c'est à seule fin de réquisitionner, à titre de pièce rare, un bouton de sa capote ; Macario trouvera prudent de parcourir un champ de mines sur la pointe des pieds, pour limiter les dégâts, mais *Sept Ans de réflexion* se pose en témoignage de l'absurdité de la guerre. Seuls les Marx auront le courage (*Soup Duck*) de nous montrer des généraux désertant, parce que la soupe est meilleure de l'autre côté et des stratèges tirant sur leurs troupes et corrompant les témoins de leur erreur tactique. Mais Jerry Lewis, Abott et Costello, Red Skelton, personnages pleutres entre tous, se découvrent des réserves inattendues d'héroïsme pour affronter l'ennemi et le vaindre. Laurel et Hardy se battront à coup de nids d'abeille (*Bons pour le service*) et Danny Kaye exterminera les Japs un à un (*Up to Arms*).

Signalons enfin que la France est la seule nation à ne pas être prophète en son propre pays. Les U.S.A. consacrent des films tendrement burlesques à la Ruée vers l'or ou à la guerre de Sécession (*Le Mécano de la Générale*), l'Angleterre se penche avec attendrissement sur ses possessions (*Whisky Galore*) ou sur ses vieilles coutumes (le tacot de *Geneviève*, le train de *Tortillard pour Titfield*) mais nous en sommes encore à attendre, au-delà des montagnes, style *Années folles* ou *Paris* 1900, des bandes satiriques axées sur la Révolution ou le second Empire.

---

(1) Une exception, pourtant : la seconde scène du film qui montre Charlot béant d'admiration devant une statuette nue, et, perdu dans sa contemplation, frôlant une bouche d'égout... également béante. Le gag semble bien dédié à Charlot lui-même, toujours placé entre un bonheur inaccessible et des dangers évités par miracle.



« Moi, je... » W.C. Fields demeure fidèle à son personnage, même inopinément transformé en Peau-Rouge (*Mines de rien*).

« Moi, je... »

Un autre cadre idéal pour les films burlesques demeure l'exploitation de l'individualité. De même que tous les dessins de Jacques Faizant sur ses invraisemblables vieilles dames procèdent de la seule idée du contraste entre leur gaminerie et leur âge avancé, de même *Le Centenaire* voit tous ses gags basés sur la vitalité agressive d'un croulant qui voyage sur le marchepied des autos, exerce une influence tyrannique sur son fils aîné, âgé de soixante-quinze ans, auquel il interdit de toucher à sa barbe, contredit le maire en plein discours officiel, est le seul à reprendre goulûment du gâteau d'anniversaire. Mêlant le meilleur et le pire, on peut citer à la fois le Fernandel des *Don Camillo,* dont les batailles contre Peppone sont toutes axées sur le même principe, et le W.C. Fields de *Passez muscade* ou de *Mines de rien* qui évolue pourvu d'un seul souci : être fidèle à son personnage. On peut admettre à l'extrême que l'unité de lieu des *Vacances de Monsieur Hulot...* c'est Hulot.

Une question de métier.

Une solution de facilité se présente. Enrober le personnage dans la profession qu'il exerce. Charlot est tour à tour policier et cambrioleur, pèlerin et évadé (ce qui d'ailleurs revient au même). Abott et Costello sont marins, soldats, aviateurs et, pour finir, démobilisés. Danny Kaye a été le *Bouffon du roi* avant de devenir *Le Fou du cirque.*

L'avantage du métier, considéré sous l'angle « gag », est qu'il permet aux héros d'accumuler des bévues, une heure et quart durant, pour triompher à la suprême épreuve. Dans *Le Gorille*, les Ritz Brothers, détectives, accumulent les gaffes, surveillent les passants au travers de parapluies fendus, s'évaporent mystérieusement, lorsqu'ils procèdent à la reconstitution d'une inexplicable disparition — si bien qu'il leur faut sans cesse procéder à la reconstitution de la précédente reconstitution — mais démasqueront le coupable à la dernière seconde. Heinz Ruhmann, coiffeur assoiffé de résoudre le problème de la *Treizième Chaise*, mélange toutes ses teintures, mais, après une succession d'échecs, réalise que son cocktail fait repousser les cheveux de ses clients chauves... L'Homme au complet blanc, Alec Guinness, trouvera *in extremis*, le procédé qui à coup de « gloup-gloup » rendra les tissus qu'il fabrique véritablement indestructibles.

Poursuite et local clos.

Les deux mamelles du film burlesque demeurent la poursuite et la bataille rangée.

Qui dit gag dit mouvement. Il est donc naturel que la notion de fuite ait été parmi les premières à s'imposer. Dès l'aurore du cinématographe Lumière, on s'est traqué à pied, à cheval et en voiture. Merveilleuses courses poursuites de Mack Sennett ! C'est le triomphe de l'unité de lieu déambulatoire. Dans la série des Keystone, les autos et les trains organisent les uns contre les autres de perpétuels rallyes, dont les passages à niveau font généralement les frais. Si Picratt et les passagers du *Roi du rail* enfourchent d'antiques draisiennes, Tati chevauche une authentique bicyclette... Le véhicule, considéré comme un des arts comiques, échappe finalement à la notion de poursuite pour acquérir une sorte d'autonomie. La voiture est le ressort essentiel d'*Hollywood or Bust* ; le car,



La Bagarre. Janet Blair en pleine action dans *Bien faire et la séduire.*

celui de *Voyage-surprise* ; la roulotte inspire *Adieu Léonard*, des mêmes Prévert ; W. C. Fields ne se lasse pas de caramboler les autos, Laurel les conduit sous l'influence de soporifique, Margaritis en perd en route tous les éléments (*La Ford en folie*) (gag d'ailleurs inspiré de Céline : cf. « *Mort à crédit* »)... Et tout le monde se retrouve en train : les Marx fauchent au passage les meules de foin et happent les maisons préfabriquées ; Keaton franchit les mille obstacles pour parvenir à la demeure où lui seront offertes les *Lois de l'hospitalité* ; Picratt ne s'étonnera pas outre mesure de voir des flèches, expédiées par douzaines, tapisser les portières de ses wagons ; les voyageurs, à la première image des *Vacances de M. Hulot*, effectuent un ballet désespéré, sous les injonctions de haut-parleurs inflexibles..

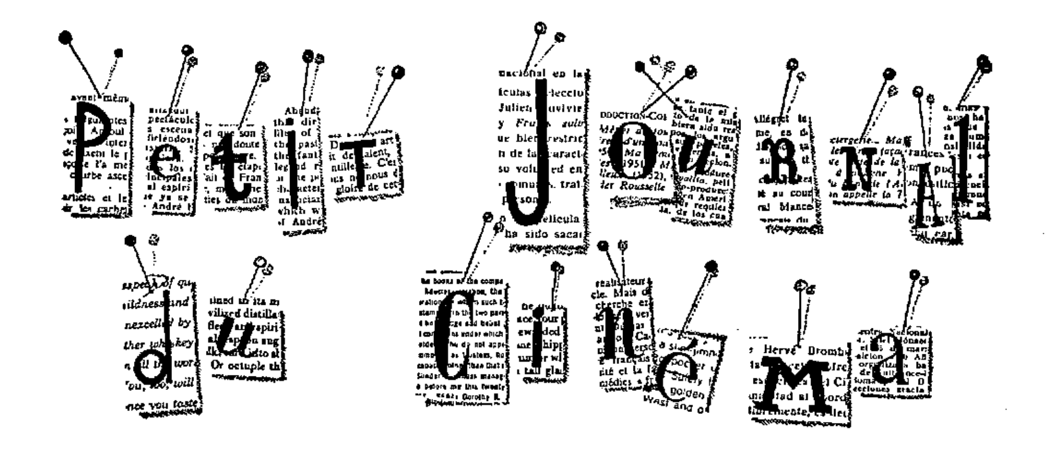
L'avion aussi est très demandé. Rellys-Narcisse ne sait pas le piloter, dans l'incapacité où il est de distinguer sa droite de sa gauche. Noël-Noël et Fernandel, aviateurs, renonceront à atterrir, hantés par l'avis officiel qui prédit que 75 % des accidents se produisent à l'atterrissage, Harpo s'obstinera à diriger son appareil « sans les mains » et Charlot volera délibérément sur le dos, lors du sauvetage qui ouvre *Le Dictateur*. Entre autres moyens de propulsion, on peut également citer le bateau (*Monkey Business, Deux Nigauds dans une île, Une Nuit à l'Opéra, La Famille Fenouillard*) et, plus insolites, l'aquaplane (*Un Pitre au pensionnat*), le patin à roulettes (*Charlot patine*), le ski (*Monsieur Hector*), etc...

Le privilège du *local* semble bien appartenir aux Marx Brothers. Les titres de leurs films sont significatifs : ils passeront une *Nuit à l'Opéra*, un *Jour aux courses*, un *Jour au cirque*... Ils déclencheront une *Panique à l'hôtel*, et, se dépouillant de toute formule inutile, envahiront carrément *The Big Store*, le *Grand Magasin*.

(*A suivre.*) François MARS.



Comment répondre au téléphone. (Les Marx Brothers dans *Soupe aux canards.*)



LE CINEMA AU DICTIONNAIRE

Les Editions Larousse annonçant à grands frais la révision de leur fameux Petit Dictionnaire illustré, tout le monde a cru que cette remise à jour concernerait surtout le cinéma. Bien sûr, nous sommes heureux de constater que *travelling* ou *montage* sont aussi français que *anticonstitutionnellement*. La définition des termes techniques tolérés (les divers plans, « synopsis », « scénario », « découpage », « montage », etc.) est correcte, approuvable par le corps enseignant de l'I.D.H.E.C.

Le survol de la partie biographique force le lecteur le plus indolent à s'indigner. Le responsable du Dictionnaire a dû confier la rédaction de ces notices au premier amateur de cinéma rencontré par lui dans les couloirs de la maison. Cet inconnu (j'ose croire qu'ils ne s'y sont pas mis à plusieurs) fait les honneurs du Larousse à MM. Carné et L'Herbier, à Feyder, on finit par être étonné de ne pas trouver Victorin Jasset, alors que ne figurent ni Murnau, ni Stroheim, ni Welles, ni Hawks, ni Hitchcock, ni Mizoguchi (il s'agit pourtant du 6e tirage de l'année 1961...). Pourtant, il y aurait eu des moyens détournés de satisfaire les cinéphiles : au lieu d'illustrer l'article *Tahiti* par une vamp locale en bikini de prisunic, mettre la Reri de *Tabou;* à l'article *Stromboli*, ajouter : « Titre d'une œuvre majeure de Rossellini »; à l'article *Visconti*, « illustre famille d'Italie », pourquoi ne pas compléter avec Luchino Visconti di Modrone ?

Voici la liste des metteurs en scène Larousse : Flaherty, Chaplin, Gance, Méliès, Lumière, Clair, Cohl, Cocteau, Rossellini, Vigo, Dreyer, Eisenstein, Poudovkine, De Sica, Griffith, Carné (donc), Bunuel, Lang, Pabst, Pagnol, Feyder, L'Herbier, Renoir (Jean) cité en post-scriptum à Auguste, Rossellini maintenu dans son rôle exclusif de père du néo-réalisme, la plupart des autres s'étant contentés de naître et de produire une à deux œuvres importantes, de préférence avant 1945.

On était pourtant en droit d'espérer, dans un dictionnaire qui se rajeunissait, bon accueil fait aux auteurs réhabilités ces derniers temps, et dont il est beaucoup question dans les revues et essais traitant du cinéma. — F. W.

PRESIDENT LOSEY

La première séance du Cercle du Mac Mahon a eu lieu le dimanche 15 janvier. Au programme *Blind Date* (alias *Chance Meeting*, alias *L'Enquête de l'Inspecteur Morgan*). Joseph Losey, auteur du film et président du Cercle, avait fait le voyage de Londres pour assister à l'inauguration. Pendant le cocktail qui suivit, nous avons cueilli ces phrases, en vrac.

« *J'ai conçu ce film comme un divertissement. C'est aussi la première fois, je crois, que l'on a essayé de donner une signification sociale à une intrigue policière. Les conditions sociales des personnages sont à la source même du crime. C'est pourquoi j'ai trouvé ce matin le sous-titrage de mon film très gênant. Des phrases rapides mais qui indiquent exactement les niveaux et les conflits sociaux ne sont pas traduites.* »

« *Le système social anglais est très féodal. On est classé d'après son accent. L'inspecteur Morgan est un Gallois. Son père a été chauffeur. Bien que très fin limier, il a peu de chance de monter en grade. D'où le parallèle avec l'autre inspecteur qu'on lui adjoint. Cette intention, je pense, est évidente dans la scène entre l'inspecteur et le chef de la police.* »

— Considérez-vous la mise en scène comme une méthode de connaissance ?

« *Oui, et non seulement par son but, mais aussi par ses moyens. C'est ainsi que la connaissance des acteurs est capitale. On doit*

d'abord essayer de les découvrir tels qu'ils sont pour concevoir les personnages. La mise en scène est, à mon avis, une méthode de connaissance, et cette méthode ne diffère en rien de celle du savant ou du philosophe. Il faut faire face à la réalité, pour ensuite la reconstruire. Ce qui importe, c'est d'avoir un œil personnel. »

— Quels sont vos projets ?

« *D'abord, et sous la réserve que l'adaptation qu'en fait G. Tabori convienne et à F. Sagan et à moi-même, je dois monter* « Le Château en Suède » *à Londres. En juillet je tournerai, en Grèce, pour la Columbia (et c'est la première fois que je travaille avec une firme américaine depuis* 1952), The Holiday, *avec Anthony Quinn. Ensuite, en Israël,* Israeli Love Story, *avec Hardy Krüger.* — J. Dt.

L'HISTOIRE DE LA RIVIERE

La Rivière est un film grec de Nikos Koundouros (1). Le vrai titre est *De l'autre côté de la rivière*. Mais on en a tellement parlé qu'il est devenu *La Rivière* tout court. *La Rivière* a sa petite histoire.

Il y a deux ans, la compagnie américaine J.W. Productions décida de tourner un film en Grèce. Il devait coûter peu de dollars et en rapporter beaucoup. *La Rivière* une fois terminé, fut sélectionné pour le festival de Venise. Mais il n'y alla pas, car le co-producteur grec, Finos, le jugea très « horrible » et le garda.

Les producteurs américains, qui sont des débutants, prennent l'unique copie sous le bras et s'en vont la projeter aux U.S.A. devant une centaine de personnes « choisies » : machinistes, dactylos, chauffeurs de taxis, cousins, etc. Le comité se prononça : « *Complicated.* » Pour rendre le film plus compréhensible, on invita en Amérique un metteur en scène grec dont je tairai le nom. Comme jadis *The Red Badge Of Courage*, *La Rivière* fut gratifié d'un commentaire explicatif.

Le scénario filmé par Koundouros (écrit par Iakovos Kambannelis) raconte comment quatre groupes tentent séparément de passer la frontière en fraude pour finir par se rejoindre au-delà. La version simplifiée a réduit ces quatre aventures parallèles à quatre sketches pour enfants, vaguement reliés par le commentaire.

(1) Selon notre correspondant l'orthographe correcte est : *Coundouros*. Mais, l'usage ayant déjà imposé *Koundouros*, nous nous y conformons.



Takis Emmanuel et Debbie Martini dans La Rivière, **de Nikos Koundouros.**



A huit kilomètres de Cannes, sur la route de Grasse, dans un ex-centre agricole maquillé en quartier militaire, Claude de Givray poursuit le tournage de Tire-au-flanc. **On reconnaît ici Christian de Tilière (Dubois d'Ombelle) en train de franchir le seuil de la caserne, sous l'œil du factionnaire Robert Lachenay.**

Arrivant triomphalement des Etats-Unis, cette nouvelle copie est soumise au comité chargé de déterminer le film grec qui irait au festival de Berlin 1960. Les protestations de Koundouros lui font réintégrer ses boîtes. Les producteurs promettent au réalisateur de le mettre désormais au courant de toutes leurs démarches, mais proposent cependant leur version à la commission de sélection de Venise. Nouvelles protestations de Koundouros auprès de la commission de la Mostra, qui refuse de retenir le film.

Au premier festival du cinéma grec, à Salonique en octobre dernier, les deux versions sont projetées ! La version de Koundouros reçoit le grand prix de la mise en scène et celui de la musique (composée par Manos Hadjidakis). La version des producteurs obtient les sifflets du balcon.

Puis les deux *Rivières* disparaissent dans leurs boîtes. Les producteurs interdisent la projection de la version Koundouros, malgré les distinctions obtenues. Et Koundouros, tout en s'opposant violemment à la sortie de la version tronquée, attend toujours d'être rémunéré. — S.C.

LES MALHEURS DES AMBERSON

Plusieurs scènes tournées par Welles (une demi-heure du film, dit-on) avaient été coupées jadis, contre sa volonté, par la R.K.O. On peut regretter qu'Athos-Films, qui redistribue aujourd'hui les *Amberson*, n'ait pas cru bon de supprimer les trois derniers plans, apocryphes, c'est-à-dire tout ce qui suit l'accident dont est victime George Minafer Amberson, le plan d'insert du journal faisant une meilleure conclusion que le très conventionnel *happy end* de l'hôpital.

INVENTAIRE DU CINEMA

Prochaines séances : le 9 mars, au Musée de l'Homme, *Elena et les hommes*, de Jean Renoir; le 16, *Europe 51* de Roberto Rossellini.

Invitation gratuite sur demande écrite (joindre 0,50 NF en timbres) à M. René Parant, 28, rue du Commerce, Paris (XVe).

Ce petit journal a été rédigé par SYLLAS COLLATOS, JEAN DOUCHET, FRANÇOIS WEYERGANS et MICHÈLE GIRARDON pour la photo du mois.

LA PHOTO DU MOIS



Au pied du Kilimandjaro, Howard Hawks (à droite) dirige les prises de vues de son nouveau film Hatari.

Arusha, le 17 janvier.

Nous travaillons en ce moment dans un camp, au pied du Kilimandjaro, mais d'habitude c'est dans un set, à quelques miles d'Arusha, que se passent les choses. Imaginez une grande ferme africaine, avec tous ses accessoires (peaux de bête et outils guerriers) : cette ferme est entourée d'une cinquantaine de cages et de volières, enfermant singes, buffles, zèbres, girafes, lions, impalas, gazelles, chèvres et éléphants. Nous tournions l'autre jour, près des cages, une scène où l'on coupait les ailes d'un oiseau-secrétaire, installé sur une haute caisse. Trois acteurs en piste, plus un boy noir maintenant l'oiseau. Tout était prêt. Plus de soleil. Attente et relaxe. Stand by. Les acteurs restent dans leur position de travail. Pas longtemps. Un léopard, hors de sa cage, mais attaché par une chaîne de cuivre et dont le rôle était d'enjoliver l'image, bondit sur l'oiseau, après avoir cassé sa chaîne, et lui tord le cou. Pourquoi, d'ailleurs, celui-ci a-t-il choisi l'oiseau ? Il aurait pu tout aussi bien sauter sur John Wayne, Hardy Krüger ou Red Buttons. Le temps d'attraper le léopard, tâche qui revient à un dresseur local, et de trouver un autre oiseau-secrétaire, et le travail reprend au gré du soleil.

Vous comprenez pourquoi le film s'appelle *Hatari* (« danger » dans la langue du Kilimandjaro). Un vieux monsieur qu'on surnomme « Big White Father » est l'instigateur de ce jeu de massacre. Il joue avec une minuscule mangouste apprivoisée qu'il sort avec mille précautions de sa cage. Il s'appelle Howard Hawks. Il ne perd jamais son sang-froid.

De l'histoire, je ne sais pas grand-chose. Tous les quinze jours arrivent une vingtaine de pages qu'une fille écrit dans un coin perdu d'Amérique; elle ne connaît pas les acteurs, ni les conditions de travail. De toute façon, ça n'a pas d'importance, car rien n'est conservé ici. Les rares scènes que nous tournons sont écrites le matin entre H. H. et les acteurs. Enfin, il paraît que chaque film de Hawks est conçu dans cette fantaisie, l'ordre vient sans doute après. Il n'a pas l'air de se soucier du désordre, d'ailleurs : quand quelque chose le tracasse, il prend son fusil, monte en jeep et va tirer dans la brousse. — M. G.

LES DIX MEILLEURS FILMS DE 1960

PALMARÉS DES LECTEURS

Nous remercions les 408 lecteurs qui nous ont envoyé leur liste des 10 meilleurs films de l'année 1960. Nous avons donc établi, suivant notre habituel système de cotation (10 points au film premier cité, 9 au second, etc.), une liste type que voici confrontée, comme de coutume, avec celle faisant la synthèse des vingt-neuf réponses publiées dans le précédent numéro des CAHIERS.

LISTE CAHIERS

1. L'Intendant Sansho.
2. L'Avventura.
3. A bout de souffle.
4. Tirez sur le pianiste.
5. Le Poème de la mer.
6. Les Bonnes Femmes.
   Nazarin.
8. Moonfleet.
9. Psycho.
10. Le Trou.
11. Zazie dans le métro.
12. Party Girl.
13. Le Testament d'Orphée.
14. Pather Panchali.
15. Temps sans pitié.
    Les Yeux sans visage.
17. La Dolce Vita.
18. La Diablesse en collant rose.
    Un Numéro du tonnerre.
    Soudain l'été dernier.

LISTE LECTEURS

1. L'Avventura.
2. A bout de souffle.
3. Tirez sur le pianiste.
4. Psycho.
5. Moonfleet.
6. Le Trou.
7. L'Intendant Sansho.
8. La Dolce Vita.
9. Party Girl.
10. Les Bonnes Femmes.
11. Zazie dans le métro.
12. Nazarin.
13. Temps sans pitié.
14. Les Yeux sans visage.
15. Un Numéro du tonnerre.
16. Les Dents du diable.
17. Pather Panchali.
18. Le Poème de la mer.
19. Le Sergent noir.
    Soudain l'été dernier.

Suivent dans l'ordre, pour nos lecteurs, *La Chute d'un caïd*, *La Diablesse en collant rose*, *Plein soleil*, *Le Bel Age*, *Le Géant du Grand Nord*, *Le Testament d'Orphée*, *Verboten*, etc. Comme on peut le constater, les différences entre les deux listes sont, cette année encore, minimes, et portent plus sur l'ordre des titres que sur les titres eux-mêmes. Encore faut-il ajouter que nombreux sont nos correspondants de province qui regrettent de n'avoir pu voir *L'Intendant Sansho*, *Pather Panchali*, *Nazarin*, *Temps sans pitié*, *La Diablesse en collant rose*, *Le Poème de la mer*, *Le Testament d'Orphée* — et *L'Avventura*, tous titres susceptibles de modifier leur classement.

Ce qui n'empêche pas d'être absolue la victoire de *L'Avventura* (comme, l'année dernière, celle d'*Hiroshima*), puisque le film d'Antonioni devance ses rivaux de plusieurs centaines de points, *A bout de souffle* ne distançant au contraire le *Pianiste* que d'une courte tête.

Sans vouloir anticiper sur le compte rendu que nous comptons faire dans un prochain numéro des commentaires qui accompagnaient nombre de ces listes, disons que deux camps semblent cette année partager nos lecteurs, reflétant sans doute ainsi les contradictions de notre conseil de rédaction : d'une part, les tenants de la jeune, ou moins jeune, école européenne, d'Antonioni à Godard ; et d'autre part, les fanatiques, contre vents et marées, du cinéma américain, dont certains nous reprochent d'ailleurs véhémentement notre « trahison » de la stricte orthodoxie hitchcocko-hawksienne. Ce qui est peut-être aller un peu vite... Et si contradiction il y a entre ces deux tendances, ajoutons qu'elle nous semble justement de celles, dynamiques, qui interdisent de s'endormir sur ses positions, à l'abri de trop commodes tours d'ivoire.

Mais ceci est une autre histoire.

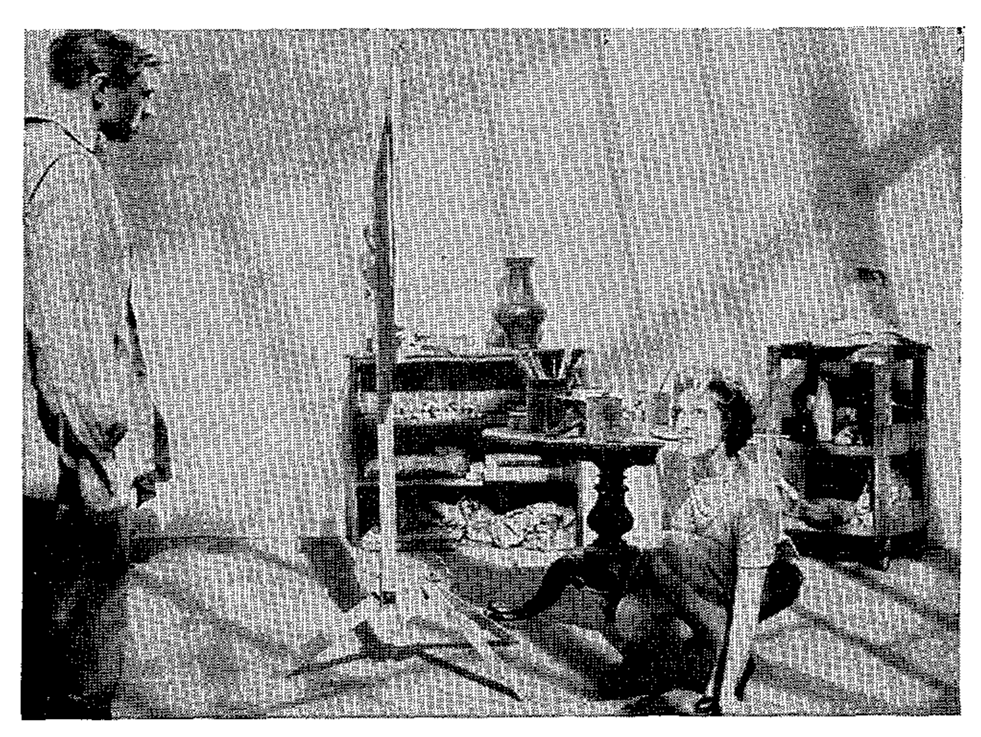
LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger.
★ à voir à la rigueur.
★★ à voir.
★★★ à voir absolument.
★★★★ chefs-d'œuvre.
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS ↓ LES DIX →	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Pierre Braunberger	André-S. Labarthe	Pierre Marcabru	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Chance Meeting (J. Losey)	★★★	★★★	★★	★	★★	★★★	★	★★	★★	★★★
La Dame au petit chien (Y. Kheifitz)	★	★★★	★★	★★	★	★★	★	★★	★★	★★
Le Farceur (Ph. de Broca)	★	★★★	★★	★	★	★★	★★	★	★	★
Le Tueur de Chicago (Ph. Karlson)						★★		★		
Le Héron blanc (T. Kinugasa)				★★	★		●	★		★★★
Kamikaze (P. Wolff)		●	★★	★★	●	★	★★★	★		●
Les Sept mercenaires (J. Sturges)	●	★	★			★		★		★
Les Grandes Personnes (J. Valère)	★	★	★		●	★★	★	●	●	★
La Fin d'un voyou (P. Stanley)		★★			●		★	●		
La Famille Fenouillard (Y. Robert)	★	●	★	★	●		●			★★
Arrêtez les tambours (G. Lautner)	●	★	★	●	★		●	★	★	★
Les Fanfares de la gloire (R. Neame)	●	★★	★			●				●
Panique à bord (A.L. Stone)	●	★				●		★		
Procès de singe (S. Kramer)	●	★	●	●	●	●		★		★
Ça s'est passé à Rome (M. Bolognini)	●	●	★	★	●	●	●	●		★
Violence au Kansas (M. Frank)	★	●				●		●		
Les Garçons (M. Bolognini)	●	●	●	●	★	●	●	★	●	●
Crime, société anonyme (B. Balaban)		●		●	★	●		●		
Piège à minuit (D. Miller)		★			●		●	●		
L'Homme à la peau de serpent (S. Lumet)	●	●	●		★	●	●	●		●

LES FILMS



Hardy Krüger et Micheline Presle, dans *Chance Meeting* (*Blind Date*), de Joseph Losey.

Un art de laboratoire

CHANCE MEETING (BLIND DATE) (L'ENQUETE DE L'INSPECTEUR MORGAN), film anglais de JOSEPH LOSEY. *Scénario :* Ben Barzman et Millard Lampell, d'après le roman de Leigh Howard. *Images :* Christopher Challis. *Musique :* Richard Bennett. *Production-designer :* Richard Macdonald. *Interprétation :* Hardy Krüger, Stanley Baker, Micheline Presle, John Van Eyssen, Gordon Jackson, Robert Flemyng. *Production :* Julian Wintle-Leslie Parkyn, 1959. *Distribution :* Paramount.

Losey est avant tout un chercheur, sa mise en scène une méthode. But avoué : la connaissance. Moyen unique : l'intelligence ou mieux la lucidité. Sa démarche se veut identique à celle du savant. Même attitude fondamentale face aux phénomènes observés, même mode d'approche : découvrir la réalité vécue dans sa totalité, l'enregistrer comme un objet, faire de cet objet son champ d'investigation, bref mettre la réalité vécue en condition d'expérience. Losey restitue à la caméra sa fonction originelle d'instrument scientifique. En cela réside la nouveauté de son apport.

Est-ce à dire que d'autres cinéastes ne sont pas animés par la même ambition ? La conception *a priori* de la réalité, *réalité décantée et idéale* d'un Fritz Lang qui crée un univers abstrait dans lequel s'affrontent des passions réduites à leur ligne de force, d'un Mizoguchi hanté par l'oscillation perpétuelle du monde externe et d'un monde intime, d'un Raoul Walsh qui magnifie l'aventure, prouve une préoccupation différente chez ces cinéastes, même si leur mise en scène rejoint et bien souvent surpasse celle de Losey. Mais un Nicholas Ray, un Rossellini ? Eux aussi considèrent la réalité vécue comme un bloc à respecter *a priori*. Connaître consiste alors pour eux à mettre cette réalité en état d'évidence et à la pénétrer soudain par l'intuition. Chez l'un comme chez l'autre le processus est identique : aller de l'extérieur à l'intérieur par le canal de l'affectivité.

Par-là, malgré un point de départ commun, leur processus est radicalement opposé à celui de Losey qui, lui, va toujours du dedans au dehors. A une connaissance instinctive, purement artiste au sens traditionnel du mot, Losey préfère une connaissance logique où intuition et déduction ressortissent uniquement à l'intelligence. Une telle attitude pose le problème de l'esthétique cinématographique moderne qui dépasse de loin cet article : « *C'était un principe chez Brecht,* nous disait Losey (1), *et le seul avec lequel je sois complètement d'accord : au moment où, chez le public, l'émotion arrête le cours de la pensée le metteur en scène a échoué.* »

Si un mot peut caractériser la mise en scène de Losey, c'est, me semble-t-il, celui d'éclatement. Il n'est pas entièrement exact de dire que ce cinéaste va du dedans au dehors. Il s'en tient aux apparences, examine des rapports objectifs, s'interdisant toute interprétation. Une autre attitude serait antiscientifique, donc pour lui anti-artistique. Car pour lui l'extérieur est le reflet de phénomènes internes, l'acte de projection d'un conflit intime. Le geste ne renvoie qu'à sa motivation et à rien d'autre. Les effets ne trahissent que leur cause et la raison de ces causes : l'être dans sa nudité. Losey est le premier cinéaste à prendre pour unique sujet d'examen, en dehors de toute référence morale, métaphysique ou religieuse, la vérité des êtres. (La-dessus le discours esthétique développé par Jan, le jeune peintre hollandais de *Blind Date,* est d'une grande clarté.)

Mais pour que l'écorce puisse ainsi éclater, pour que l'être puisse enfin être perçu à la lumière, il faut que la réalité soit mise en condition d'expérience, c'est-à-dire enfermée et soumise *à une pression telle que l'éclatement se* produise. Cela suppose une situation dramatique poussée jusqu'à la théâtralisation. Il faut qu'il y ait crise aigüe, climat de fièvre, opération à chaud, d'où ce style si particulier à Losey, style à vif, crispé, nerveux, coupant. Un style en secousses. Car c'est bien d'un ébranlement qu'il s'agit dans *Blind Date* comme dans *Time Without Pity,* ou *The Criminal.* Un séisme anéantit toute assise trompeuse. Il est la manifestation apparente des énormes pressions subies au sein du noyau terrestre.

Ceci admis, tout devient clair dans *Blind Date,* les gestes comme le décor, le récit comme la structure de l'histoire. Cette dernière commence ainsi : Jan court chez sa maîtresse. C'est la première fois qu'il est admis dans son appartement. La porte est ouverte. Il entre. Personne. Il en profite pour découvrir le décor de son amie, comme pour mieux la déchiffrer, rit de son *désordre, s'étonne du caractère* un peu trop voyant de la salle de bain ; est rassuré par un petit tableau de Van Dyck, puis s'allonge sur le canapé, surpris d'y trouver une enveloppe bourrée de billets de banque. Il attend. Survient la police. Sa maîtresse a été assassinée dans le temps de son inspection. Il devient le suspect.

Arrêtons-nous sur cette première scène et sur la connaissance que prend Jan de l'appartement de Jacqueline, donc de Jacqueline elle-même. La caméra se contente d'observer scrupuleusement la succession des faits, la manifestation des phénomènes et leurs rapports objectifs. D'abord le personnage de Jan lui-même. Excité par cette aventure, son être véritable se révèle dans ses attitudes comme dans ses réactions, se projette en chacun de ses gestes. Et parce qu'ils en sont le reflet, ses gestes seront aussi rares que précieux (et quelquefois même, j'en conviens, confineront à la préciosité).

(1) Cahiers du Cinéma, n° 111.

Ainsi cet arrêt brusque sur une jambe de notre amoureux, à l'entrée de la chambre à coucher, position accentuée encore par un changement de plan. Tout en Jan trahit une innocence préservée, un cœur intact d'enfant, prompt à l'émerveillement de l'amour.

Trop prompt même, pour l'observateur impartial que nous sommes et qui ne peut s'empêcher de trouver un *hiatus* entre la nature de Jan et la nature de femme qu'il aime, telle que la trahit son appartement. Visiblement, c'est celui d'une cocotte richement entretenue. A certains réflexes, nous percevons bien que Jan en est conscient, mais un objet de bon goût le rassure. En fait, il est prêt à se laisser abuser. Son amour et sa confiance l'aveuglent. Il est au bord de la compromission, son innocence est menacée. Nous sommes ici au cœur du sujet traité par Losey. Jan doit mesurer la valeur de ce qu'il possède, en prendre une exacte connaissance, faire le tour de lui-même, bref s'observer, c'est-à-dire conquérir la lucidité par un examen critique de lui-même et de ses rapports avec le monde.

L'assassinat suscite les conditions requises pour une telle expérience. Il crée un vase clos propice aux pressions maxima. Celles-ci s'exercent avec une intensité croissante sur les êtres prisonniers de ces conditions, et provoquent en eux un écartèlement qui se traduit visuellement dans la mise en scène et me semble être le schème dynamique de *Blind Date*. Cet écartèlement prend naissance avec le hiatus existant entre Jan et le décor. Il se développe dès l'intrusion de la police, avec la redécouverte de l'appartement effectuée par l'inspecteur Morgan. Inspection cette fois froide, clinique qui ne laisse plus aucun doute sur le caractère de femme volage de Jacqueline, ni sur la rudesse populaire et le manque de tact de Morgan (ses gestes, son accent gallois, son attitude face à la glace devant le lit, etc.).

La confrontation de deux visions divergentes d'un même décor, et par-là d'une même femme, entraîne un écartèlement plus violent encore, le *flash-back*. Il s'oppose visuellement, par sa lumière blanche et crue dans le style nordique, par ses décors dépouillés, à la photo grise et à l'appartement encombré de la première partie. Ce *flash-back*, provoqué par la logique même de la situation, est autant l'évocation sensuelle d'une attraction amoureuse qu'un jugement porté sur cet amour et une analyse exacte des rapports entre les deux amants. Acte de connaissance nécessité par la logique même de la situation, il fait ressortir l'incompatibilité évidente qui existe entre la Jacqueline aimée par Jan et la propriétaire du logis, telle que la découvre la police à travers les témoignages des gens et des objets.

Ce que ne peut manquer de sentir Morgan qui, malgré son nez bouché, a du flair. Losey aime ainsi à charger d'un handicap physique (ivrognerie de Redgrave dans *Time Without Pity*, rhume de Morgan dans *Blind Date*) le combat de la lucidité, handicap auquel répond l'aveuglement passionnel du partenaire. Il faut lutter contre le brouillard de son propre esprit. Car Morgan est, lui aussi, engagé dans cette affaire. Et même autant que Jan. Il se trouve contraint, comme lui, à la même quête de vérité, donc de sa vérité. D'où les pressions auxquelles il sera soumis. Pressions d'ordre social qui l'écartèlent entre son souci de carrière et celui, plus impérieux, du propre respect de soi. Question de simple dignité. Le problème, pour Morgan comme pour Jan, est identique : résister à la corruption, préserver leur être. Lorsqu'ils constateront cette identité, après une courte lutte dans le bureau de l'inspecteur Morgan touché à vif par la question de Jan, le problème sera près d'être résolu. La femme, Jacqueline-Lady Fenton est retrouvée ; sa duplicité, sous la double pression de Morgan et de Jan, éclate. Le mensonge maudit la vérité. L'être a vaincu l'apparence. L'innocence est libre.

Ce serait donc mal comprendre Losey, ce serait même commettre un contre-sens envers son œuvre que refuser de rattacher son esthétique à un rationalisme de gauche. Et même d'extrême-gauche, comme l'a signalé Domarchi, puisque Losey repousse systématiquement l'appel à un sentimentalisme, si cher à une soi-disant gauche artiste. Son art est un art de laboratoire. On enferme dans un bocal un bloc entier de réalité vécue. On crée les conditions les plus favorables à l'expérience. On analyse alors précisément tous les rapports objectifs qui s'établissent. On découvre alors la lutte comme source active de toute réalité. Lutte des

êtres entre eux (Jan et Jacqueline, Jan et Morgan), lutte des classes, etc. Mais, comme la connaissance de l'observateur est toujours alignée sur celle de l'observé, la lutte permet le développement de cette connaissance. Dans ce climat de conflit dramatique, une violence justifiée brise les structures mortes, pousse l'être jusqu'à la surface.

Saisir le frémissement de l'être. Cette exigence de Jan envers Jacqueline (laquelle de par sa classe n'a qu'un souci : le dissimuler), lorsqu'elle dessine, est celle même de Losey envers son art. Art qui hait l'agrément, détruit le mythe par la lucidité, grince et heurte. Art qui fait mal, parce qu'il ne souffre aucun compromis. Mais art assoiffé de vérité. D'où vient qu'il rebute encore tant de gens.

Jean DOUCHET.

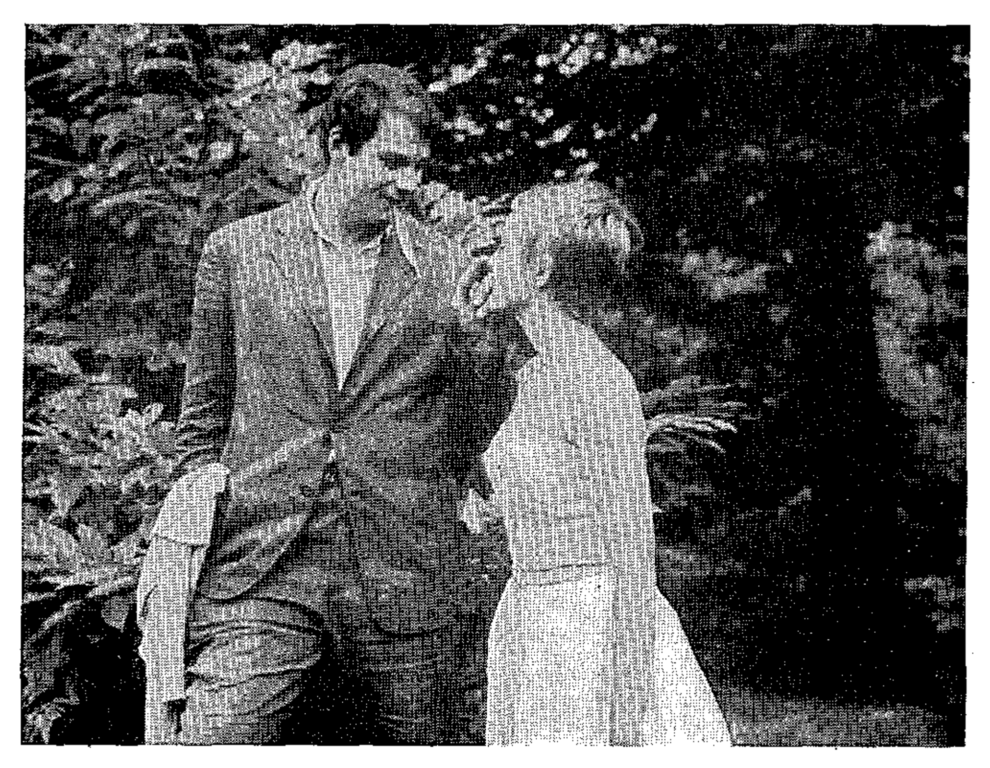
Portrait dans un miroir

LA RECREATION, film francais de FRANÇOIS MOREUIL. *Scénario :* François Moreuil et Daniel Boulanger, d'après une nouvelle de Françoise Sagan. *Dialogues :* Daniel Boulanger et François Moreuil. *Images :* Jean Penzer. *Musique :* Georges Delerue. *Montage :* René Le Hénaff. *Interprétation :* Jean Seberg, Christian Marquand, Françoise Prévost, Evelyne Ker, Paulette Dubost. *Production:* Hervé Missir, Général Productions, 1960. *Distribution :* Columbia.

Enfant gâtée du siècle, Françoise Sagan promène une langueur proustienne dans tous les salons, hôtels particuliers et lieux de plaisir à la mode. A en croire les échotiers, encore élève dans une boîte à bachot du XVIe, elle aurait écrit dès 1953 le récit intitulé « La Récréation » qui a servi de point de départ au film de François Moreuil. L'argument différait sensiblement, le principe était identique : confronter deux univers à travers deux générations, thème qui n'a cessé d'obséder la jeune romancière jusqu'au jour où elle écrivit, au pied levé, sa pièce *Château en Suède.* Comment passer de l'adolescence à l'âge adulte, de la condition de jeune fille à celle de femme ? Ce que nous supportons difficilement dans *Les Grandes Personnes* de Roger Nimier et Jean Valère, parce que, qu'on le veuille ou non, les auteurs restent complètement extérieurs à leur récit et s'efforcent de masquer par des artifices de style le lieu commun du sujet, devient acceptable dans *La Récréation* à cause de l'optique délibérément féminine, je ne dis pas féministe, ce qui supposerait une autre convention non moins paralysante.

Nous pensons un peu à Françoise Sagan, et pour cause, davantage à la Rosamond Lehman de « Poussière » ; bref à une littérature féminine qui ne prétend pas renouveler l'art du roman, mais parée des prestiges du cinéma, de la présence immédiate du vivant, acquiert soudain une dimension nouvelle. Peut-être ne peut-on faire de bons films qu'avec une dose extrême d'ingénuité, ou à l'opposé avec un maximum de sophistication. Presque constamment, en mineur, dans ces demi-teintes dont se paraît l'histoire de Judith Earle (« Poussière ») que nous avons lue à vingt ans, *La Récréation* réussit le miracle. Admirons en tout premier lieu la parfaite adéquation entre l'immoralisme presque conditionné de cet univers grand bourgeois et l'aisance totale, la simplicité, la grâce des pantins qui y déploient leurs arabesques. François Moreuil parle sans effort comme sans scrupule de mœurs, us, coutumes et dévergondages aussi naturels aux natifs de Versailles et de Saint-Cloud que la bonne franquette, le brie et le beaujolais chez Jean Renoir d'avant-guerre. Nul remords, ni complexe : le metteur en scène ne juge pas explicitement, il regarde vivre de l'intérieur, avec tendresse, ces rejetons de la haute société et leurs passions ni plus ni moins dérisoires que celles des rejetons d'autres classes moins favorisées.

Là est à mon avis le rare mérite du film : point de détail appuyé, tout semble couler de source. Après une mise en train un peu laborieuse, le manque de métier évident pour amorcer son histoire, la tendance à se contenter de notations de romancier,



Christian Marquand et Jean Seberg dans *La Récréation*, de François Moreuil.

l'ouvrage trouve sa respiration une fois que Kate, la petite Américaine du cours Sainte-Elizabeth, et Philippe, le grand brun, sculpteur du domaine contigu, sont face à face. Le ton romanesque, dans lequel l'action risquait de s'enliser, se trouve soudain justifié par cette rencontre. Ni l'un ni l'autre ne savent exactement à quoi s'en tenir, ignorent la nature de leurs sentiments réciproques, si tant est qu'on puisse parler d'inclination. Kate, au cours de ses visites répétées, avance comme à l'aveuglette en quête de sa première expérience amoureuse ; Philippe ne précipite rien. L'indispensable *deus*, ou plutôt *dea ex machina*, Anne, maîtresse et protectrice de Philippe, laisse faire, pousse même à la roue en s'absentant au moment opportun ou en organisant une réception non moins opportune d'où les deux futurs amants pourront s'échapper. Nous n'aurions affaire finalement qu'à un *Grandes Personnes* réussi, sensible, jamais forcé, si Moreuil n'avait introduit dans son scénario l'habile *gimmick* de l'accident. Kate, avant sa première nuit d'amour, a la révélation de la culpabilité de Philippe, dans un accident de voiture au cours duquel un passant fut tué sans que le responsable ait songé un seul instant à porter secours à sa victime et encore moins à se dénoncer.

Alors le film progresse à un rythme infaillible vers une fin nullement prévisible, admirable de concision et d'émotion contenue, je crois, ce que la « nouvelle vague » nous a donné de plus pur et de mieux observé à ce jour. Les caractères sont là sous nos yeux, clairement tracés, sans ratures, ni bons ni mauvais, merveilleusement amoraux, capables à chaque seconde de se déterminer dans un sens ou dans l'autre, appelés à s'orienter dans une direction qu'il ne sera plus possible de changer. La nuit d'amour de Kate et Philippe se joue sur plusieurs harmoniques, en dégradés successifs, témoignage très romantique de l'impos-

sibilité à communiquer entre deux êtres que l'étreinte devrait rapprocher. John Cassavetes avait trouvé des accents presques similaires pour décrire la première nuit d'amour de Lelia Goldoni avec Tony Ray de *Shadows*. Mais ici les connotations sont infiniment plus subtiles à cause du caractère « *romanesque* » de l'ouvrage. Le propos de Cassavetes était tout ce qu'on voudra, sauf psychologique. Il s'agissait d'une simple étude, en termes rigoureusement dramatiques, ou mieux dramatisés, du comportement. François Moreuil s'exprime, si le mot n'est pas trop pompeux, en langage de destin. Kate tourne une page du livre de l'existence, Philippe ignore tout le drame qui se passe en secret à ses côtés. Vaincue, elle triomphe. Loin de nous les faibles « fortes femmes » chères aux moralistes masculins.

Seul Philippe, pourtant excellemment joué par Christian Marquand, peut prêter à contestation. Trop simpliste pour un artiste, perdu dans sa sculpture, attendant toujours que les femmes le gâtent, donnant peu de lui-même. Incapable de construire un bonheur durable, car sa liaison avec Anne, fière mais discrète, suppose beaucoup d'opportunisme. Moreuil n'a rien creusé, se contente de saisir son héros et ses deux héroïnes, surtout Kate, dans l'instant. Sensibilisé au *moderne mal du siècle* de la difficulté pour chaque être à s'accomplir, il nous livre en un sens avec *La Récréation* l'aveu d'un échec. Aucun de nos jeunes cinéastes n'a été aussi loin dans la confession personnelle, tout en transformant ces confidences en œuvre d'art. Je n'ai parlé presque uniquement que de psychologie et de sentiments. Si l'infrastructure ne renvoyait pas à une émotion authentique, la superstructure n'aurait guère d'importance, aussi léchée soit-elle. Brièvement mis à l'épreuve à Hollywood auprès de son parent William Wyler lors du tournage de *Desperate Hours*, le jeune metteur en scène cherche constamment le style, veut rendre l'image signifiante. Le montage parallèle du début provoque certaines craintes. Puis l'intrigue prend forme, les personnages grandissent devant nous, se créent, s'imposent. Le fil qui relie ce travail d'amour est certes bien ténu. Tout pourrait craquer entre les doigts. Or tout tient. Pour ma part, Kate a rejoint dans le Panthéon des jeunes filles tendres et incertaines ses sœurs aînées des *Dernières Vacances*, du *Fleuve*, des pièces de Shelagh Delaney. Surtout Leenhardt et Shelagh Delaney.

Louis MARCORELLES.

Ô vieillesse ennemie...

EL COCHECITO (LA PETITE VOITURE), film espagnol de MARCO FERRERI. *Scénario :* Rafael Azcona et Marco Ferreri. *Images :* Juan Julio Baena. *Musique :* M. Asins Arbo. *Interprétation :* José Isbert, Pedro Porcel, Maria Luisa Ponte, Lepe, J. Luis Lopez Vasquez, Antonio Riquelme. *Production :* Films 59, 1960. *Distribution :* Athos Films.

On pense d'abord à Zavattini — le Zavattini d'*Umberto D* au sujet duquel de Sica déclarait à l'époque : « *En lisant le sujet de Zavattini, j'ai repensé à la tragédie de cette catégorie de personnes qui se trouvent, à un certain moment, exclues du monde qu'elles ont pourtant contribué à construire.* » Aujourd'hui, Ferreri répond à qui l'interroge sur ses intentions : « *Ce qui arrive à ce personnage pourrait arriver à vous, à moi, à n'importe qui... Ils existent, ces vieux parents que les familles recueillent à contrecœur et qui, finalement abandonnés, meurent seuls.* »

La ressemblance ne s'arrête pas là. Le style même de Ferreri se situe dans la lignée du néo-réalisme dont *Umberto D* marquait l'un des aboutissements possibles. On relève dans *El Cochecito* le même souci du détail vrai (rien n'est inventé, affirme Ferreri), le même intérêt pour les déshérités, la même volonté, enfin, d'ancrer la mise en scène au plus profond du quotidien. La parenté va d'ailleurs si loin que pendant près de la moitié du film on se demande s'il faut ou non en croire ses yeux tant le personnage de Don Anselmo — interprété avec un



José Isbert dans *El Cochecito*, de Marco Ferreri.

génie retors par José Isbert — s'inscrit naturellement dans la postérité d'Umberto D. De ce point de vue, *El Cochecito* s'affirme comme le dernier et le plus vigoureux surgeon de l'école néo-réaliste. Et je ne pense pas que Ferreri lui-même renierait cette lointaine appartenance. Sa personnalité est par ailleurs suffisamment forte pour qu'elle n'en soit jamais esclave.

Car à la réflexion, entre *Umberto D* et *El Cochecito,* le fossé se creuse au fur et à mesure qu'on tente de l'évaluer. De Sica définissait son film comme « *une tragédie qui, le plus souvent, se cache dans la résignation et dans le silence, mais qui, parfois, explose en des manifestations retentissantes, pousse à d'épouvantables suicides prémédités, avec chacun un détail touchant* ». Ces propos accusent l'écart entre le projet de de Sica et celui de Ferreri. Si la méthode d'investigation est la même chez l'un et chez l'autre, Ferreri accorde à son personnage le crédit d'une vie à multiples issues. Umberto D se réfugiait dans l'anonymat misérabiliste. La « *vie dans les plis* » était son destin. Il acceptait — pudeur ou résignation ? — que l'horizon se tende, comme un drap sale, à quelques mètres de sa vie d'homme.

Don Anselmo, lui, n'est pas seulement un vieillard solitaire. Il a aussi l'égoïsme de la vieillesse : il en a donc les caprices. Au double sens, propre et figuré, c'est un vieillard *empoisonnant.* Et si Ferreri déclare que « *ses espoirs et ses désespoirs, son besoin d'amitié* » lui sont proches — avalisant par là l'ascendance zavattinienne de son film — il ne manque pas d'ajouter : « *Le vieillard d'*El Cochecito *est méchant, fatigant ; je ne l'aime pas plus que sa famille.* » Contradiction ? Je ne crois pas. L'originalité d'*El Cochecito* tient précisément à ce duel de significations qui reflète avec une hallucinante fidélité l'expérience psychologique que nous faisons chaque jour de la vieillesse. Oui, ce vieillard, que nous comprenons,

avec qui nous sympathisons, nous irrite *dans le même temps*. Nous nous reconnaissons en lui comme dans un miroir et *il nous demeure aussi étranger que* le plus étranger des insectes. Voilà qui explique le sentiment complexe que l'on éprouve devant le film.

L'humour particulier du film, que l'on peut, si l'on veut, qualifier de noir (mais que pour ma part je baptiserai *humour gris*), est fonction de cet équilibre miraculeux qui nous installe à la frontière du personnage. Rien de comparable, ici, avec l'agressivité concertée et artificielle de *Racines*, par exemple, qui distillait son humour comme la seiche son encre : pour masquer sa faiblesse. Rien non plus avec le regard à ras de terre que jette de Sica sur *Umberto D.* D'ailleurs, si le cœur vous en dit, établissez le parallèle. Il y a dans *Umberto D* une séquence caractéristique: c'est le défilé de retraités dispersé par la police motorisée. Dans *El Cochecito*, voici la même scène : une trentaine de « cochecitos » s'apprêtent pour la course des paralytiques. Mais entre les deux une différence de taille : là où de Sica vise (avec, il faut le dire, une très grande honnêteté dans le choix des moyens) à nous apitoyer, Ferreri reste de bois : son impassibilité est proche de la cruauté. C'est sans doute *pour cette raison que* l'humour d'*El Cochecito* nous semble moins lié à son auteur qu'à l'événement même dont il nous offre le spectacle. Ultime affirmation du réel : « *Si la course des paralytiques — que je n'ai pas inventée — est un exemple d'humour*, dit Ferreri, *alors pourquoi ne pas donner le prix à l'organisateur de cette course ? Regardez autour de vous et vous verrez que l'humour noir est partout.* »

Tel est *El Cochecito*. Tel est Marco Ferreri. Ce que je voudrais dire pour finir, c'est que le plaisir, que nous prenons au film, dérive peut-être tout simplement du plaisir avec lequel Ferreri l'a visiblement réalisé. C'est évident : le réalisateur est ici à son affaire. Il est heureux. Il est dans son élément. Il jubile littéralement à pousser ses scènes jusqu'à leur achèvement, à suivre tranquillement ses acteurs jusqu'au bout de leurs motivations. A faire un film, je le parie, qui lui ressemble comme un faux frère.

André-S. LABARTHE.

Pérennité de la tarte à la crème

DINOSAURUS (LES MONSTRES DE L'ILE EN FEU), film américain en Cinemascope et Eastmancolor d'IRVIN S. YEAWORTH JR. *Scénario :* Jean Yeaworth et Dan E. Weisburd. *Images :* Stanley Cortez. *Musique :* Ronald Stein. *Effets spéciaux :* Tim Baar, Wah Shang, Gene Warren. *Décors :* Herman Schoenbrun. *Interprétation :* Ward Ramsey, Kristina Hanson, Paul Lukather, Gregg Martell. *Production :* Fairview, 1960. *Distribution :* Universal.

Faut-il saluer en Irvin S. Yeaworth junior le premier « auteur » de science-fiction cinématographique ? Je répondrais volontiers par l'affirmative, si ce jugement ne me paraissait un peu hâtif : je ne connais de lui que ce *Dinosaurus*, affublé ici du titre idiot de *Les Monstres de l'île en feu*. Plutôt que de jouer au prophète, je vais essayer d'expliquer en quoi ce film me paraît important.

Jusqu'ici la science-fiction cinématographique, au contraire de la littéraire, ne nous avait offert que quatre ou cinq œuvres valables. Et encore s'agissait-il, la plupart du temps, de films de scénaristes ou de décorateurs. Certes les truquages et le maquillage présentent dans ce genre une importance primordiale et *Dinosaurus* n'échappe pas à cette règle. Mais Yeaworth ne s'est pas contenté de mettre en images une histoire. Son film fourmille d'idées de mise en scène. Et même *sur le plan du script il contient* des nouveautés qu'il faut signaler.

L'histoire commence comme la plupart de celles qui tournent autour des monstres préhistoriques : paisibles habitants d'une île et techniciens construisant un port, qui ne se doutent nullement de la tragédie qui va les

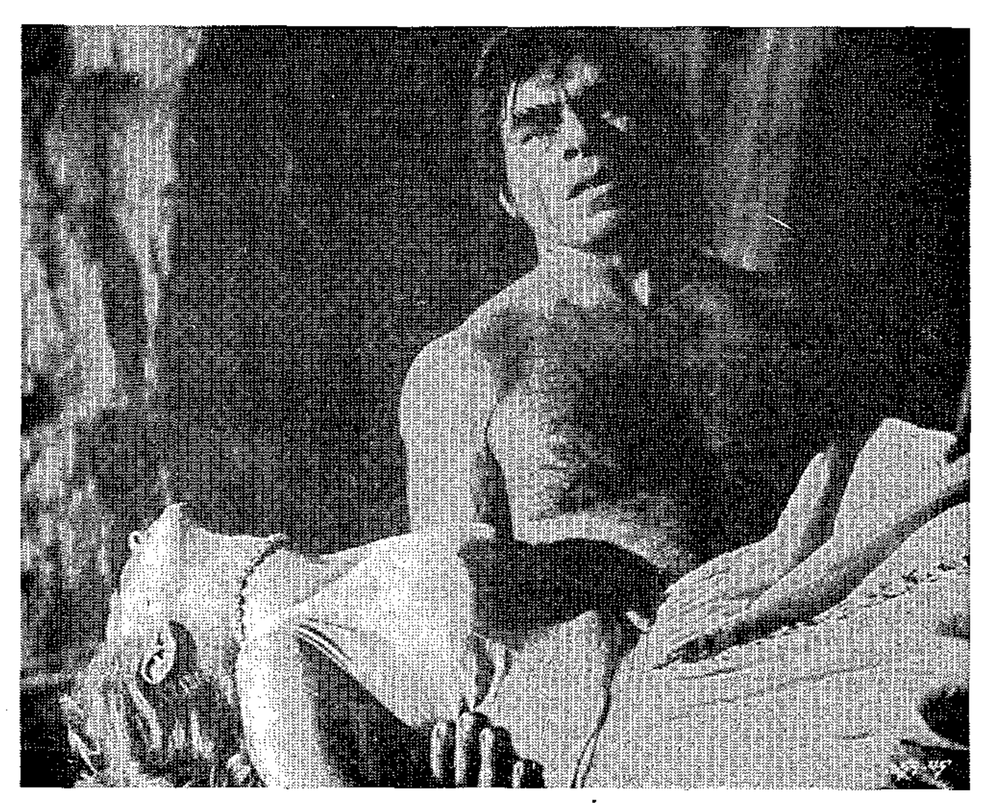
secouer ; découverte et « extraction » des monstres ; réveil de ceux-ci ; panique-poursuite, etc : tous les ingrédients sont là ! Pourtant, dès le début, on sent chez Yeaworth une tentative de renouveler les procédés et une volonté constante de tromper notre attention. Ainsi, lorsque quelques petites charges de dynamite éclatent sous l'eau, on se dit : « Ça y est, les monstres vont rappliquer ! » Eh bien, pas du tout. Pour une fois, l'homme n'est pas l'artisan de son propre malheur, et la bombe atomique n'intervient pas. Il faut savoir gré au cinéaste de nous faire grâce de ces variations infantiles sur le thème éculé de l'apprenti-sorcier.

Yeaworth entend s'amuser et nous amuser. Il multiplie les clins d'œil au public, et les références cinématographiques. Le matelot chargé de surveiller les « cadavres » des monstres ressemble à s'y méprendre à Popeye, si ce n'est qu'il remplace les épinards par le whisky. Le « traître » prend l'apparence d'Orson Arkadin, le « héros », la tête de Burt Lancaster... etc. Certains plans rappellent d'autres films de fiction : ainsi lorsque l'homme des caves et le gosse voyagent à dos de dinosaure, on songe à Sabu et à son éléphant ; et quand la population se retranche dans un fort délabré, à maints westerns célèbres, etc. Il ne s'agit cependant pas de parodie. Et si l'auteur recourt parfois franchement au burlesque, c'est pour mieux souligner ses intentions : introduire la verve et l'humour dans un genre qu'étouffait le « sérieux » pseudo-scientifique.

La mer nous renvoie deux géants de la faune préhistorique : un dinosaure et un tyrannosaure. Chacun sait (ou ne sait pas) que le dinosaure, paisible herbivore, est une bête douce et charmante, tandis que le tyrannosaure, carnivore et méchant, s'attaque à tous (et toutes). Pour atténuer le manichéisme de la situation, Yeaworth leur adjoint un homme-des-cavernes, ni bon, ni mauvais, mais doué de conscience. Tout ce beau monde revient à la vie. Et commence la désopilante aventure. Le metteur en scène voulait-il teinter son œuvre de métaphysique? Je ne veux pas le croire. Pourtant j'apprends qu'il est très croyant et qu'avant la science-fiction il réalisait des films « religieux » destinés au circuit non-commercial. Quoi qu'il en soit, il faut reconnaître que, si des propos édifiants l'habitaient, ils ne passent guère l'écran et demeurent à l'état de velléités. Mais comment admettre la volonté moralisatrice, lorsqu'on assiste à partir de ce moment à une série de gags qui truffent l'habituelle histoire de science-fiction. Si morale il y a, c'est celle de l'anti-conformisme.

Les séquences les plus réussies concernent les aventures de l'homme-des-cavernes, *Caveman*, comme disent les Américains. Transplanté dans un univers peu familier, ce dernier va de surprise en surprise. La science-fiction ordinaire insiste sur la méchanceté des « Martiens ». Caveman, lui, est un brave homme et sa situation de « Martien » dans une île du Pacifique ne lui inspire pas de sentiments sanguinaires. Mieux : il est en proie à la peur. Quand une vieille femme, la figure enduite d'un masque esthétique, et lui, se dévisagent de part et d'autre d'une fenêtre, la dame prend la fuite, tandis que Caveman se précipite dans un fourré pour se cacher. Une fois dans la maison, il reluque des fruits et essaie de mâcher une banane en céramique, s'intéresse à l'usage des vêtements féminins, se lie d'amitié avec un gosse... etc. Tout ceci nous vaut une brillante démonstration de la vitalité de gags macksennettiens. Et lorsque le « traître » s'attaque à notre primitif, celui-ci ne lui échappe que grâce à la classique tarte à la crème qu'il manie avec plus de dextérité que Fatty, comme s'il connaissait du bout des doigts ses comiques de l'écran. Revenons à Tyrannosaure que j'ai trop négligé : il soulève dans ses pattes de devant la fiancée du « héros » et se tient debout, appuyé sur son arrière-train. Le sang de Caveman ne fait qu'un tour ! De sa hache, il blesse le monstre aux orteils. Tyrannosaure pousse un cri de douleur et lâche sa proie que l'astucieux Néanderthalien reçoit dans ses bras et va cacher dans une cave. Alors commence une séquence satirique (sic) sur la femme américaine, qui à elle seule vaut le dérangement, etc... Je ne puis citer tous les bons moments de *Dinosaurus* : il me faudrait bien plus d'espace.

La mise en scène de Yeaworth est astucieuse : il appuie sur tous les effets, et alterne la comédie et le côté purement science-fiction. J'ai déjà dit comment les acteurs sont calqués sur le modèle de célébrités de l'écran. Leur jeu s'inspire de la même préoccupa-



Gregg Martell et Kristina Hanson dans *Dinosaurus*, d'Irvin S. Yeaworth Jr.

tion. Mais Yeaworth se garde bien de pousser les choses trop loin. Il sait mieux que personne que Fred Engelberg n'est pas et ne sera jamais Welles. D'ailleurs il s'en fiche : son propos est de nous montrer l'influence du cinéma sur le public et d'illustrer ces phénomènes d'identification qui alimentent les instituts de filmologie. Le personnage que joue Engelberg s'inspire d'Arkadin. Mais un bien piètre Welles, un Arkadin de campagne qu'une tarte à la crème suffit à mettre hors de course. La même remarque s'applique aux autres personnages.

Comédie et science-fiction alternent. Car il y a science-fiction et Yeaworth ne veut pas décevoir le public de tous les « Midi-Minuit » du monde. Evidemment nous avons droit à un combat des deux monstres. Hélas, le brave dinosaure *est vite vaincu. Mais là encore*, Yeaworth montre le bout de son esprit inventif. Le héros se battra, à son tour, en combat singulier avec Tyrannosaure. Il lui faut sans doute allonger le cou et s'armer de dents d'acier pour mordre dans la chair coriace de son adversaire. Qu'à cela ne tienne ! Il emprunte la grue géante montée sur chenillette et le voilà soudain mué en un bronchotosaure métallique qui culbute l'ennemi déchiqueté dans la mer. Et la boucle se trouve bouclée. Et paraphrasant les Ecritures, Yeaworth semble nous dire : tu es venu de la mer et tu retourneras à la mer.

Malheureusement, car il n'y a pas que des éloges, la photographie n'est pas toujours à la hauteur (ou bien est-ce à cause du tirage de la copie ?) et dément le nom que se donne la société productrice : Fairview (Bellevue ou Beauregard). On sent aussi que *le montage a complètement échappé* au réalisateur. Une fois qu'on a saisi dès les premières images son procédé

de dosage et qu'on a mentalement calculé l'équation qui le gouverne, il n'est pas sorcier de s'apercevoir que l'Universal s'est réservé le droit de démentir les relations fonctionnelles qui s'ensuivaient. Mais Yeaworth se consolera en songeant qu'il partage cet avantage avec son génial confrère et concitoyen Welles. Enfin disons qu'il ne réussit pas son coup de calque avec tous les acteurs.

Mais peu importe : ce film constitue une nouveauté dans le genre et indique la voie à suivre. S'il choisit la dérision et le gag pour porter la bonne parole cinématographique, il n'entend pas faire de la science-fiction une annexe de la comédie chaplinesque. La route reste ouverte à l'anticipation sérieuse. *Dinosaurus* prouve simplement deux choses : la pérennité de la tarte à la crème et la nécessité de la mise en scène en matière de science-fiction cinématographique.

Fereydoun HOVEYDA.

L'amour dans un climat sec

LE FARCEUR, film français de PHILIPPE DE BROCA. *Scénario* : Philippe de Broca et Daniel Boulanger. *Images :* Jean Penzer. *Musique :* Georges Delerue. *Décors :* Jacques Saulnier. *Interprétation* : Jean-Pierre Cassel, Anouk Aimée, Geneviève Cluny, Palau, Anne Tonietti, Georges Wilson, François Maistre. *Production :* Ajym Films, 1960. *Distribution* : Fernand Rivers.

Curieuse situation que celle de la comédie à la française : *Les Aventures d'Arsène Lupin* et *Elena et les hommes* avaient porté à la perfection un genre qui n'existait pas vraiment, et le seul génie de Becker et de Renoir donnait ses lettres de noblesse à un cinéma-fantôme. C'était les condamner à rester isolés, et de fait, après eux, ce fut le désert. On comprend donc que Philippe de Broca n'ait pas tenté d'œuvrer dans leur sens.

Les Yeux de l'amour essayaient maladroitement de retrouver l'essence de la comédie américaine, *Le Farceur* approfondit la leçon et, fort de l'expérience acquise, tente d'organiser ses inspirations diverses en une œuvre personnelle. De Broca joue la règle du jeu ; la comédie devenant le loisir, la limitation de la vision, postule un certain égoïsme du réalisateur et des personnages : il recrée donc un monde d'oisifs farfelus assez proche de nous pour qu'on puisse y croire et assez étranger pour qu'on puisse en rire. On n'a pas oublié l'Anglais fanatique de l'automobile dans *The Reluctant Debutante* de Minnelli, ou le psychiatre nerveux des *Déchaînés* de Walsh, on n'oubliera pas non plus les bénédicités de Palau ou les avis grognons de Geneviève Cluny. De Broca type chacun avec une sûreté parfaite. Sans reculer devant le canular (les enfants d'Edouard) ou la vulgarité (le gag du thermomètre), il fait tout passer grâce à son sens du rythme : les acteurs bougent sans cesse, les grimaces se répondent et chaque personnage semble dépendre d'un mouvement de caméra, d'un changement d'éclairage, d'un geste de son voisin. Dans ce monde en perpétuel devenir, la technique ne souligne pas, elle crée et, au besoin, fait le gag : ainsi Cassel méditant au-dessus de la Seine.

Mais de Broca vise plus haut : du cinéma américain il a retenu le rôle du décor, et l'on voit, chose rare, dans une comédie à la française, le décor s'intégrer parfaitement au film, devenir un élément essentiel de l'histoire. Sa stylisation va de pair avec celle des personnages : c'est une façon de concevoir la comédie qui se rapproche des expériences de Minnelli. Pourtant cette débauche d'objets reste gratuite, un peu vaine. Il manque encore à notre cinéaste une vision plus nette, plus simple de chaque objet et de son utilité comique. Là où Minnelli en mettrait trois et Cukor un seul, on en trouve dix ou davantage : le cinéaste le cède parfois à l'antiquaire. Je sais bien que c'est volontaire, mais je ne suis pas sûr que ce soit réussi. Et la poésie est bien ce qui manque le plus au *Farceur*. Je voudrais donc en venir maintenant à l'apport le plus original du film, qui n'est pas sans rapport avec ce refus de la poésie. Je ne sais pas

si ce que je vais dire correspond aux *intentions du réalisateur, mais c'est le* propre des œuvres intéressantes de susciter des interprétations diverses.

Le Farceur me paraît être le film le plus extraordinaire que l'on ait fait sur l'égoïsme. J'évoquais Minnelli, mais il y a chez ses personnages une tendresse que l'on cherche en vain chez Philippe de Broca. Les héros de Minnelli ne sont jamais sûrs d'eux-mêmes. Construits sur une ou deux caractéristiques, ou même sur un seul gag (tel le dentiste chantant de *Bells Are Ringing*) ils ont un côté pitoyable, une immense modestie à cause de leur irréalité même et je ne trouve pas paradoxal de considérer Minnelli comme un humaniste. Chez de Broca, au contraire, la vie que ces personnages gardent au sein de la convention tombe vite dans la complaisance : complaisance des personnages *pour ce qu'ils sont, complaisance* du metteur en scène à leur égard. C'est une forme de l'excès baroque, c'est-à-dire la satisfaction de soi poussée au plus haut degré. Ainsi Jean-Pierre Cassel, sûr de lui, ne jouant que pour lui, se donnant perpétuellement la comédie, *me paraît incarner admirablement*, sous ses dehors débonnaires, la sécheresse de cœur à l'état pur. Qu'il monte sur son vélo, qu'il grimpe un escalier, *Cassel joue faux, en fait* toujours un peu trop. La vision de Philippe de Broca prend alors une autre signification, justifiant du même coup un certain sens de l'ignoble (les trois vieux chantant « Le Lion ») et de la cruauté (la scène entre Cassel et Solange, la fille de la boîte de nuit). Le film y gagne une puissance insoupçonnée. A l'opposé du farceur, aux réflexes toujours inattendus, Philippe de Broca définit Hélène par un petit nombre de traits: la fragilité, les fourrures, une certaine inconstance dans sa manière d'être. La sympathie bascule du côté d'Anouk Aimée, et ce n'est plus l'histoire d'une fleur de serre qui découvre la vie, mais celle d'un égoïste enragé qui sort indemne d'un moment de bonheur vrai, avec ce que cela comporte de romantique et d'idéaliste. La scène où Anouk Aimée joue à être Jean-Pierre Cassel, dansant et fumant devant son mari, prend ainsi une résonance étrange et assez fausse où déjà l'échec final se devine. La flamme et la fourrure se séparent, car le romantisme et l'égoïsme, la lucidité et l'aveuglement, ne peuvent prendre le même chemin.

Jacques JOLY.

Chocs en stock

KAMIKAZE, film français de montage de PERRY WOLFF. Commentaire de Paul-André Falcoz.

ER GING AN MEINER SEITE (ARMES SECRETES DU III[e] REICH), film allemand de montage de PETER PEWAS. Scènes de liaison interprétées par Curt Conradi et Ina Maria Kleber.

Dans le moins bon des montages d'actualités, il y a toujours quelques images sublimes qui nous permettent de pénétrer au plus profond du passé. Si je mets à part un cas limite comme celui de l'innommable *Paris la belle*, c'est que la bassesse du propos finit par oblitérer pour moi la très grande beauté des documents. Je garde par contre un souvenir heureux aussi bien du *Monde en feu* que du récent *Les Années folles* dont les limitations étaient pourtant évidentes. L'image finit toujours par parler, pourvu qu'on se sente en sympathie avec elle.

Au contraire, la moindre malhonnêteté discrédite complètement le document ethnographique, celui même dont le propos était à l'origine sincère. A ce titre, le trop célèbre *Come back Africa* ne vaut strictement rien de plus que *Continent perdu*, alors que *Kamikaze* et *Armes secrètes du III[e] Reich*, s'ils sont loin d'égaler *Mein Kampf*, permettent à celui qui sait habiter les images de se sentir au cœur de la guerre.

Ces deux films ne sont ni l'un ni l'autre l'œuvre d'un auteur — d'un homme qui réunit amoureusement des documents pour présenter une vue passionnée de l'histoire, mais d'habiles commerçants, décidés à profiter de

la vogue dont bénéficient à nouveau les films de guerre, dont commencent à bénéficier les films de montage.

Il est de bon augure qu'un tel genre ait réussi à gagner les faveurs du public. Quelles que soient les raisons qui le poussent à aller voir ces films, ils vont l'arracher à bien des conventions et des habitudes, l'entraîner à accepter le cinéma à l'état brut, éduquer ses réflexes mentaux et visuels, le déconditionner, le reconditionner, bref, opérer un véritable « décrassage » qui le conduira à accepter du cinéma bien des choses qu'il refuse encore.

On comprendra dès lors mon indulgence pour *Kamikaze* et *Armes secrètes*. Je suis parfaitement conscient de leurs défauts, mais je sais aussi que le public sera surtout sensible aux images extraordinaires qu'ils contiennent, images qui m'ont, quant à moi, comblé, et dont je puis seulement regretter, après coup, qu'elles n'aient pas donné lieu à des œuvres plus ambitieuses.

Cela dit, il faut stigmatiser le procédé inqualifiable qui a présidé à la fabrication d'*Armes secrètes* (dans lequel, par ailleurs, il n'est à peu près pas question des fameuses armes), à savoir le tournage après coup d'épisodes censés se situer à Berlin ou sur le front et qui constituent le lien anecdotique jugé indispensable. A quoi il faut ajouter que les épisodes en question nous sont présentés doublés et que l'écran de « l'Amiral » mutile panoramiquement, avec une belle équanimité, le meilleur comme le pire du film.

Les défauts d'*Armes secrètes* ne sont jamais que ceux de *Kamikaze* légèrement aggravés. Dans celui-ci, lorsqu'on a voulu « raccorder », pour les besoins du suspense ou tout simplement les facilités de la narration, au lieu de tourner les épisodes nécessaires, on s'est borné à les reconstituer, en groupant des prises de vue dont tout laisse à penser qu'elles sont en réalité fort éloignées les unes des autres, dans le temps, sinon dans l'espace.

Tout se tenant, il se trouve que ces petits tripatouillages vont de pair avec des ruses du même acabit sur le plan de la vérité historique. Il faut citer comme exemple ce luxe inouï d'habiletés (qui atteint parfois au comique involontaire) par lequel les Américains tentent de justifier les bombardements massifs des villes japonaises et, par la même occasion, européennes. Même chose pour le lancement de la bombe atomique. Le remords ou le cynisme auraient été infiniment moins déplaisants.

Il vaut la peine de mentionner, dans le même ordre d'idées (mais on peut penser que certaines raisons contre-indiquaient dans ce cas précis la franchise), une curieuse insistance sur les circonstances qui entourèrent l'attaque de Pearl Harbour. Révélatrice mais de quoi ? Négligence ? Apparemment est bien malin qui pourrait prouver autre chose, mais bien peu malin celui qui ne verrait là un aveu camouflé de la tactique machiavélique et géniale de Roosevelt, sacrifiant délibérément Pearl Harbour afin de réveiller l'Amérique de sa torpeur.

Enfin, concernant les pilotes-suicide qui donnent son titre au film, je noterai ce qu'a d'émouvant l'irruption dans le cadre des opérations de cette « arme spirituelle ». D'un côté les kamikaze, de l'autre la bombe atomique : la comparaison n'est pas à notre avantage. Et l'attitude du commentateur et des spectateurs, en face de ce phénomène incompréhensible que constituent les hommes de la mort, comme elle est révélatrice ! On s'efforce d'en exorciser à coup d'explications le mystère, appelant à la rescousse la vieille tarte à la crème du fanatisme et l'explication historique qui permet de faire la liaison avec les vieilles traditions samouraï. On enrobe le tout du pathos adéquat, bien entendu.

Ces explications seraient fausses ? Non, inutiles. Sauf à révéler le désarroi d'une civilisation que sa longue tradition « spiritualiste » n'a pas empêchée de développer une terreur maladive devant tout ce qui de près ou de loin lui rappelle la mort. Qu'elle soit acceptée, recherchée, alors la mort se trouve pour elle au-delà de la compréhension, au-delà même de la peur.

Pourtant les premiers « kamikaze » naquirent en Occident en même temps que l'aviation de guerre. Ce sont des Français, des Allemands qui trouvèrent beaucoup plus simple de se jeter sur leur objectif plutôt que de l'attaquer. L'histoire n'a pas retenu les noms de ces hommes inquiétants qui furent aussi des silencieux, mais le cinéma, art inquiétant et art de l'inquiétant, est là aujourd'hui pour révéler à la foule le dernier geste de ces hommes.

Michel DELAHAYE.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Le parti pris d'humilité

DAMA C COBATCHKO (LA DAME AU PETIT CHIEN), film soviétique de YOSSIF KHEIFITZ. *Scénario :* Yossif Kheifitz d'après la nouvelle d'Anton Tchékov. *Images :* Andréi Moskvine. *Interprétation :* Alexis Batalov, Ia Sawina, Ala Chostakowa. *Production :* Studios Lenfilm 1960. *Distribution :* Sovexport.

C'est un cinéma comme personne n'en fait plus, comme personne ne peut plus en faire sauf Joseph Kheifitz qui ne sait pas en faire d'autre. C'est un cinéma d'avant-hier soir qui a une odeur nostalgique de fleur fanée. C'est un cinéma immobile qui ignore tout de l'Histoire et de son mouvement.

Par bonheur, l'immobilité est le climat tchékovien par excellence. Les hommes et les passions sont d'autant plus vrais que le milieu dans lequel ils baignent est plus faux. Par la même démarche, le film de Kheifitz possède, grâce à tout ce qui est usé, tout ce qui peut sonner faux, du décor à l'écriture, une vérité que seule une recréation géniale aurait pu lui conférer. Pas un instant nous n'oublions ni le carton-pâte ni la neige artificielle, ni même la fausse barbe de Batalov, pas un instant, *nous ne croyons aux marionnettes qui les* entourent (mais Kheifitz a su toujours éviter les caricatures), jamais mise en scène ne fut plus primaire et littérale. Pourtant, les héros s'imposent à nous, jamais nous ne cessons d'être émus.

Ce qui a sauvé Kheifitz, c'est son humilité et sa sincérité. Il a été envoûté par la personnalité de Tchékov et il a eu peur. Il a eu peur de mettre ses gros doigts dans le climat tchékovien et de tout salir. Il a marché prudemment sur une corde raide et si parfois il nous tire par la manche en nous disant : « Voyez, comme j'ai tout traité en demi-teintes », il n'empêche que son film est une réussite à cause des limites même du *réalisateur, limites dont il* fut conscient. Certes, c'est une réussite mineure. C'est du Tchékov illustré par Kheifitz, ce n'est pas du Kheifitz.

On peut se demander si ce ne sera pas la réussite unique de Kheifitz si l'on songe à un certain *Député de la Baltique* que la cinémathèque nous montre de temps en temps où la même écriture appliquée à un sujet révolutionnaire avait donné des résultats désastreux. L'humilité et la sincérité sont les deux perches tendues aux cinéastes mineurs. — J. W.

Marchons

ARRETEZ LES TAMBOURS, film français de GEORGES LAUTNER. *Scénario :* Pierre Laroche et Georges Lautner, d'après le roman de Richard Prentout, « Le Sentier ». *Musique :* Georges Delerue. *Images :* Maurice Fellous. *Interprétation :* Bernard Blier, Lucile Saint-Simon, Lutz Gabor, Anne Doat, Daniel Sorano. *Production :* Films A. de la Bourdonnaye. Compagnie Lyonnaise de Cinéma, 1960. *Distribution :* Jacques Leitienne.

Voici le second film de l'auteur de *Marche ou crève.*

Faut-il faire preuve d'indulgence sous prétexte que le film révèle ou confirme un incontestable tempérament ? Lautner mérite mieux : la sévérité, mais une sévérité sur quoi il faut s'expliquer.

Voilà le film d'un homme qui sans aucun doute aime le cinéma, s'y lance à corps perdu, laisse par moments fuser des bouquets de trouvailles en s'encombrant peu de conventions d'idées ou d'écriture, mais qui, tout aussitôt, accepte de cautionner des artifices qui trahissent son génie propre et, avec le même amour devenu inconscience, vous fignole des scènes relevant de la pire convention, sur quoi se greffent les dialogues à effets, proprement insoutenables, de Pierre Laroche.

Il y aurait une autre explication possible : Lautner consentirait à tourner certaines scènes comme on se débarrasse d'un pensum, quitte à garder les mains libres pour celles qui lui tiendraient à cœur. Je ne crois pas que ce soit le cas. Je continue à y voir les effets d'une inconscience qui conduit Lautner à mettre sur le même pied le meilleur et le pire, à laisser s'enliser son talent dans une démarche dont a bien failli crever le cinéma français.

Lautner est du bois dont à Hollywood on ferait un Boetticher. Là-bas il aurait à sa disposition une véritable réserve de nerfs, de chair et de sang; *ici il ne dispose* que du vieux stock d'idées dans lequel puisa feu le théâtre « psychologique ». Là-bas il aurait un Lee Marvin, il n'a ici qu'un Sorano.

Cela doit-il l'excuser ? Non plus. Les « si » ne doivent pas servir à masquer les responsabilités, simplement à clarifier par analogie des situations à partir de quoi tout est de toute façon possible. Sauf à reconnaître que la présence d'un Sorano est sans nul doute un lourd handicap : qui pourrait sans en souffrir essayer de

tirer quelque chose du plus mauvais comédien de France ?

Bref, Lautner n'est pas encore ce Samuel Fuller français que certains ont dit. Pourtant la comparaison n'est pas bête : l'esprit comme le style d'*Arrêtez les tambours* ne sont pas sans évoquer lointainement Fuller. Ce qui est curieux : les adversaires de Fuller le sont aussi de Lautner, les accablant tous deux sous le reproche de « confusionnisme ».

Mais aussi loin pousse-t-on la sévérité, un irréductible petit quelque chose fait que ce film ne saurait être confondu avec le tout venant de la production courante. On sent que Lautner, s'il erre, n'est pas figé dans ses erreurs ; il est encore en déséquilibre, tendu vers la recherche de sa voie propre ; il continue de marcher et c'est pourquoi il faut, dans la mesure que j'ai dite, accepter de marcher avec lui. — M. D.

La journée des filles et la nuit des garçons

LA GIORNATA BALORDA (ÇA S'EST PASSE A ROME), film italien de MAURO BOLOGNINI. *Scénario :* Pier Paolo Pasolini et Alberto Moravia, d'après « Contes romains » et « Nouveaux contes romains », d'Alberto Moravia. *Images :* Aldo Scavarda. *Musique :* Piero Piccioni. *Décors :* Carlo Egidi. *Interprétation :* Jean Sorel, Jeanne Valérie, Lea Massari, Isabelle Corey, Valeria Ciangottini, Rik Battaglia, Paolo Stoppa. *Production :* Produzioni Intercontinentali - Euro International - Transcontinental Films, 1960. *Distribution :* UFA-Comacico.

LA NOTTE BRAVA (LES GARÇONS), film italien de MAURO BOLOGNINI. *Scénario :* Pier Paolo Pasolini. *Images :* A. Nannuzzi. *Musique :* Piero Piccioni. *Interprétation :* Laurent Terzieff, Jean-Claude Brialy, Rossana Schiaffino, Mylène Demongeot, Antonella Lualdi, Elsa Martinelli, Anna-Maria Ferrero, Franco Interlenghi. *Production :* Ajace Film, 1959. *Distribution :* Cocinor-Marceau.

Nous avons vu coup sur coup *Ça s'est passé à Rome* et *Les Garçons*, de Mauro Bolognini. Gros succès du premier qui réussit à circonvenir même les spectateurs ordinairement sensés et une bonne partie de la critique, succès très mitigé du second assorti d'un éreintement généralisé.

Ma réaction au second fut moins négative qu'au premier. Je l'exprimai ainsi : le film est plus franchement mauvais. Variantes : moins adroitement, plus sympathiquement mauvais. Partons de là.

Dans l'un et l'autre film : recettes, complaisance, veulerie. Le premier : ciel de Rome et misérabilisme local, avec problème social à l'arrière-plan, prétexte à variations très « décontractées » (mélange savant de « néoréalisme » et de « nouvelle vague »), sur le comportement sexuel d'un jeune chômeur. Celui-ci dispose, en plus de sa jeune femme, de la petite copine, de la prostituée de rencontre, d'une bourgeoise émancipée avide de chair fraîche. Bref, l'amour en Italie tel que se le figurent les étrangers et tel que les Italiens aiment que les étrangers se le figurent. Le film ne fait que confirmer l'absolue insipidité de ces tant vantées *ragazze* que la moindre girl d'Hollywood devrait faire rentrer sous terre.

Les Garçons, par contre, est infiniment moins déplaisant, du seul fait qu'il parvient moins à se cacher de l'être. Le film est un étonnant puzzle de recettes. Le sujet ? Des tricheurs de terrain vague que pousse la fureur de vivre la dolce vita. Autant de thèmes ramenés avec une telle rouerie à leur plus grand dénominateur commun que c'en devient presque désarmant.

Rouerie qui, à l'extrême, devient simplicité, comme la veulerie, candeur, tant l'auteur se démasque. Il faut y ajouter le plaisir certain, et par moments communicatif, que Bolognini a pris à se vautrer dans son film. Ce faisant, il lui arrive au moins de frôler certaines limites, d'où le surgissement fugace dans son œuvre de brefs moments de vérité. Il naît toujours si peu que ce soit d'authenticité chez celui qui va au bout de quelque chose, fût-ce de l'inauthenticité.

Pour la même raison, apparaît dans le film au moins la trace d'un risque et d'un refus. Parce que l'extrême veulerie rebute, parce qu'à sa façon elle attente à l'univers du juste milieu : celui qui accepte *Ça s'est passé à Rome*, sous la caution d'un thème « noble » qui garantit la bonne conscience.

A ce titre, le film laisse pressentir ce qui lui manque : la pleine conscience de sa veulerie et la promotion — éthique, esthétique — de celle-ci au rang de moteur du film.

Eût-ce été le cas que le public, sans doute, n'en eût pas moins refusé *Les Garçons*. Il n'est que de voir ses réactions aux deux films : acceptant le premier et refusant le second, il faut bien l'accuser de se complaire dans l'image complaisante de sa complaisance et d'en refuser la moins complaisante image. Enlevée la gaze filtrante du « message », le miroir devient trop cruel et la veulerie s'affarouche de devoir contempler son image.

Il faut savoir gré aux *Garçons* d'être un peu trop quelque chose, ce quelque chose fût-il haïssable. — M. D.

Ces notes ont été rédigées par MICHEL DELAHAYE et JEAN WAGNER.

FILMS SORTIS A PARIS

DU 4 JANVIER AU 7 FÉVRIER 1961

10 FILMS FRANÇAIS

Arrêtez les tambours. — Voir note de Michel Delahaye dans ce numéro, page 60.

Ça va être ta fête, film de Pierre Montazel, avec Eddie Constantine, Barbara Laage, Stéphane Schnabel, Claude Cerval, Saro Urzi, Norman Burgo, Clarence Weff. — Honnête pastiche de Borderie; mais à cadreur appliqué, monteur déficient.

La Famille Fenouillard, film d'Yves Robert, avec Sophie Desmarets, Jean Richard, Marie-José Ruiz, Annie Sinigalia, André Gilles, Gérard Darrieu, Hubert Deschamps, Jean Bellanger. — Les admirateurs de Christophe se garderont bien d'assister à ce laborieux démarquage des illustrations de l'original. Le style Rose Rouge, qui nous avait déjà valu *Zazie,* est décidément ce que l'on peut imaginer de plus réfractaire au cinéma.

Le Farceur. — Voir critique de Jacques Joly dans ce numéro, page 57.

Les Fortiches, film de Georges Combret, avec Darry Cowl, Jean Richard, Jacqueline Danno, Véra Valmont, Christian Méry, René Sarvil. — La vieille recette comique des sosies, et Darry Cowl comme plat de résistance. Mais la sauce est grossière, le chef incompétent, le résultat pèse sur l'estomac.

Les Grandes Personnes, film de Jean Valère, avec Micheline Presle, Maurice Ronet, Jean Seberg, Françoise Prévost, Annibale Ninchi. — Intrigues de bonnes femmes autour du dépucelage d'une donzelle d'outre-Atlantique. L'indulgence critique de mise envers les œuvres de « jeunes cinéastes » n'a aucun sens devant ce monument de sotte préciosité, nouveau témoignage de notre « tradition de la qualité », dont la gaucherie et la prétention font regretter le savoir-faire d'un Delannoy.

Il suffit d'aimer (Bernadette de Lourdes), film de Robert Darène, avec Danièle Ajoret, Bernard Lajarrige, Madeleine Sologne, Lise Delamare, Blanchette Brunoy, Nadine Alari. — Il suffisait jadis d'aimer Jennifer Jones, qui sut faire depuis une jolie carrière dans l'exaltation d'autres amours. Nous attendrons donc, pour parler d'elle, que Danièle Ajoret suive son exemple.

Kamikaze. — Voir critique de Michel Delahaye dans ce numéro, page 58.

Les Nymphettes, film d'Henri Zaphiratos, avec Christian Pezey, Colette Descombes, Claude Arnold, Jacques Perrin. — Des nymphettes sur le retour (vers les dix-huit ans) pourchassent et scandalisent un puceau polytechnicien. Si Jean Gourguet voulait faire du Léo Joannon, le résultat ne serait ni moins emphatique, ni plus ridicule.

Le Sahara brûle, film de Michel Gast, avec Magali Noël, Jean Servais, Paul Guers, Jean Daurand, Jess Hahn, Jean-Marie Amato, Georges Aminel. — Obscures et puériles rivalités autour d'un puits de pétrole en forage. Voilà encore un film d'il y a vingt-cinq ans, où Servais imite Francen à ravir les connaisseurs.

12 FILMS AMERICAINS

Cry Tough (La Fin d'un voyou), film de Paul Stanley, avec John Saxon, Linda Cristal, Joseph Calleia, Arthur Batanides. — Où les Porto-Ricains prennent définitivement le relais des Italiens dans l'emploi de boucs émissaires de la pègre new-yorkaise. Des audaces bien anodines à nos regards blasés d'Européens, ne réussissent pas à donner un nouveau piment à l'éternel récit des infortunes viriles de la vertu.

Dinosaurus (Les Monstres de l'île en feu). — Voir critique de Fereydoun Hoveyda dans ce numéro, page 54.

The Fugitive Kind (L'Homme à la peau de serpent), film de Sidney Lumet, avec Marlon Brando, Anna Magnani, Joanne Woodward, Maureen Stapleton. — « Orpheus descending » n'est sans doute pas la meilleure pièce de Tennessee Williams ; mais Paviot eût difficilement fait parodie plus excessive que ce pesant pastiche de Broadway par Greenwich Village. Cocteau s'efface, Bataille et Bernstein occupent la place.

Inherint the Wind (Procès de singe), film de Stanley Kramer, avec Spencer Tracy, Fredric March, Gene Kelly, Donna Anderson. — En 1925, dans une petite ville du Sud, procès pour ou contre la liberté d'enseigner les théories de Darwin. L'éternelle dispute de Gide et de Claudel, suivant quelque M. Homais, devient duel de cabotins; mais le cabotinage, peut-être involontairement, n'est pas dénué d'humour.

The Jayhawkers (*Violence au Kansas*), film en Vistavision et en Technicolor de Melvin Frank, avec Jeff Chandler, Fess Parker, Nicole Maurey, Henry Silva. — Sous couleur de le protéger contre de soi-disant pillards, des bandes armées rançonnent et colonisent le Kansas. L'affrontement de deux caractères, règle d'or du western, se limite ici au face-à-face de deux pantins de bois blanc.

The Last Voyage (*Panique à bord*), film en Metrocolor d'Andrew L. Stone, avec Robert Stack, Dorothy Malone, George Sanders, Edmond O'Brien. — Les dernières heures d'un paquebot. Stone commence ici à démolir, mais avec précautions, *son* transatlantique, déjà vu dans *Terreur en mer* ; le pathétique documentaire cède malheureusement souvent le pas à des suspenses mélodramatiques de goût et d'intérêt douteux.

The Magnificent Seven (*Les Sept Mercenaires*), film en Panavision et en DeLuxe de John Sturges, avec Yul Brynner, Eli Wallach, Steve McQueen, Horst Buchholz, Rosenda Monteros. — Les samouraïs au Nouveau-Mexique. Le baroque et la fougue faciles, mais entraînants, de Kurosawa font place à la rhétorique la plus convenue et laborieuse : les seconds rôles, fort bien tenus, sont tout au long sacrifiés au grand prêtre Brynner, hiératique et grotesque.

Midnight Lace (*Piège à minuit*), film en Technicolor de David Miller, avec Doris Day, Rex Harrison, John Gavin, Myrna Loy. — Comme il ne s'agit que d'un nouveau démarquage de *Gaslight*, le suspense fait long feu. La mise en scène laborieusement excentrique de Miller, la photographie uniformément tarabiscotée de Russel Metty ne sont qu'une forme d'académisme comme une autre.

Paratroop Command (*Les Paras attaquent*), film de William Whitney, avec Jack Hogan, Jimmy Murphy, Ken Lynch, Richard Bakalyan. — Quelques braves Américains-types, confrontés au sein d'un petit commando. Cela vous rappelle quelque chose ? Nous aussi, merci.

Pollyanna (*Pollyanna*), film en Technicolor de David Swift, avec Hayley Mills, Jane Wyman, Richard Egan, Karl Malden. — Remake tardif d'un grand succès de Mary Pickford. Conversions en série à la bonne humeur par une petite peste obstinée. C'est encore une production Disney, pour fillettes attardées.

The Scarface Mob (*Le Tueur de Chicago*), film de Phil Karlson, avec Robert Stack, Melville Brandt, Barbara Nichols, Keenan Wynn. — La geste du gangstérisme durant les années trente est, semble-t-il, un des genres les plus en vogue actuellement. Ce récit de la lutte contre Al Capone par une petite brigade spécialisée ne sort malheureusement jamais des cadres et des conventions de la production B; mais le ton garde une franchise, une netteté, une concision de bon aloi.

Shadow of Fear (*Crime, société anonyme*), film en Cinémascope de Burt Balaban et Stuart Rosenberg, avec Stuart Whitman, May Britt, Henry Morgan, Peter Falk. — Nouvel épisode des syndicats du crime. Le constat y est délibérément sacrifié au mélodrame ; la mise en scène agressive et boiteuse, le jeu outrancier et stéréotypé achèvent de faire de cette bande de série un spécimen assez répugnant d'amateurisme satisfait.

5 FILMS ANGLAIS

Chance Meeting (*L'Enquête de l'inspecteur Morgan*). — Voir critique de Jean Douchet dans ce numéro, page 47.

The House of the Seven Hawks (*La Maison des sept Faucons*), film de Richard Thorpe, avec Robert Taylor, Nicole Maurey, Linda Christian, Donald Wolfit. — Autour d'un trésor englouti, rivalités d'aventuriers à la petite semaine. Ce classique scénario hustonien n'est ici que le plus ennuyeux des pensums, d'une médiocrité qui confine à la parodie. Sept faucons ne suffisent pas à Thorpe pour faire un film ; sept Thorpe ne sont pas près de faire un Howard Hawks.

School for Scoundrels (*L'Académie des coquins*), film de Robert Hamer, avec Ian Carmichael, Alastair Sim, Terry Thomas, Janette Scott. — Où les timides apprennent les premiers principes de l'audace et du savoir-faire. Robert Hamer devrait y entraîner ses collègues, sans omettre de s'asseoir au premier rang de la classe.

Tunes of Glory (*Les Fanfares de la gloire*), film de Ronald Neame, avec Alec Guinness, John Mills, Dennis Price, John Fraser. — De la culotte de peau britannique à la petite jupe écossaise, Guinness is worst for you.

The Weapon (*Scotland Yard appelle F.B.I.*), film en Cinémascope de Val Guest, avec Steve Cochran, Lizabeth Scott, George Cole, John Whitely. — Les cinéastes britanniques semblent éprouver un malin plaisir à faire poursuivre les enfants par quelque assassin plus ou moins sadique. Ils sont d'ailleurs bien les seuls que cela amuse.

5 FILMS ITALIENS

Il conquistatore d'oriente (*Les Conquérants de l'Orient*), film en Totalscope et en Eastmancolor de Camillo Tonio Boccia, avec Gianna Maria Canale, Paul Muller, Irène Tunc. — Comment, par la cape et l'épée, un prince oriental retrouvera le trône de ses ancêtres.

La giornata balorda (*Ça s'est passé à Rome*). — Voir note de Michel Delahaye dans ce numéro, page 61.

Il mondo di notte (*Les Nuits du monde*), film en Technirama et en Technicolor de Luigi Vanzi. — Après les *Nuits d'Europe*, en attendant les *Nuits de Mars*, ou de Vénus. Quelques numéros sont de bonne venue.

La notte brava (*Les Garçons*). — Voir note de Michel Delahaye dans ce numéro, page 61.

Toryok, Furia di Barbari (*Toryok, la furie des Barbares*), film en Totalscope et en Eastmancolor de Guido Malatesta, avec Edmund Purdom, Rossana Podesta, Livio Lorenzon. — Luttes instestines dans l'Italie du VIe siècle.

2 FILMS ALLEMANDS

Er ging an meiner Seite (*Armes secrètes du IIIe Reich*). — Voir critique de Michel Delahaye dans ce numéro, page 58.

Mädchen für die Mambo-Bar (*Des Filles pour le Mambo-Bar*), film de Wolfgang Glück, avec Kai Fischer, Gerlinde Locker, Tommy Rupp, Jimmy Makulis. — Drogue, espionnage, strip-teases, voilà une bonne anthologie du cinéma allemand de série, qui n'a rien à envier au nôtre, malgré le nom bien musical de cet auteur.

1 FILM SOVIETIQUE

Dama c cobatchko (*La Dame au petit chien*). — Voir note de Jean Wagner dans ce numéro, page 60.

1 FILM FRANCO-SOVIETIQUE

Vingt-mille lieues sur la terre, film en Sovcolor de Marcel Pagliero, avec Tatiana Samoïlova, Jean Gaven, Jean Rochefort, Léon Zitrone, Ludmilla Martchenko, Youri Bielov. — Suite des étonnements de M. Perrichon, ou nouvel épisode de la famille Fenouillard ; l'éternel Français moyen, s'ils se sent petit face à l'immensité de la plaine sibérienne, continue cependant à faire preuve du pire esprit « bien parisien ».

1 FILM JAPONAIS

Le Héron blanc, film en Cinémascope et en Eastmancolor de Teinosuke Kinugasa, avec Fujiko Yamamoto, Keizo Kawasaki, Shuji Sano, Hitomi Nozoe. — Une jeune aristocrate devient geisha par contrainte d'argent et se suicide. Ce qui nous semble mélodrame ne l'est pas, nous dit-on, pour un public nippon. Mais l'archaïque préciosité de la *mise en scène*, qui volatilise chaque séquence en une poussière de cadrages, tous plus médités et raffinés, contraint les acteurs et la caméra à un statisme un peu sommaire. On admire tout du long la parfaite beauté des cloisons ou des bouquets, le peu qui subsiste d'intrigue et de jeu agace par son évidente inutilité.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : 3 NF (Etranger : 3,50 NF)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union Française ....**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger ....**	**38 NF**

Etudiants et Ciné-Club : 28 NF (France) et 32 NF (Etranger).

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)**
Chèques postaux : 7690-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 1er trimestre 1961